







তিলোত্তমাশিল্প





কুমার রায়

# তিলোত্তমাশিল্প

স্বাধীনতা

২ গণেশ বিদ্যা লেন। কলকাতা ৪

ଅଙ୍କ : କୁମାର ସାର ୧୨୬୦

ସଂକଳକ : ଅରିଜିତ କୁମାର । ପ୍ୟାପିରାସ, ୨ ଗଣେଶ୍ୱ ମିତ୍ର ଲେନ, କଲକତ୍ତା ୫  
ମୁଦ୍ରକ : ସୁଭାଷ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ । ଶ୍ରୀଭାରତୀ ପ୍ରେସ, ୧୧୫ ରାମମୋହନ ସରଣୀ, କଲକତ୍ତା ୧.  
ଢେଲନଗର : ଦୀନେଶ ବିହାରୀ । ୧୧୨/୧୫ ପାଟୋୟାରବାଗାନ ଲେନ, କଲକତ୍ତା ୨

শব্দদাকে



তিলোত্তমাশিল্প	১
অষ্টা / শিল্প / প্রকাশ / সত্য	১২
মারিওনেট ও মাহুৰ	২২
ড্রাম এবং কুল	৩০
অভিনেতার সমস্যা	৩৯
অভিনেতার সপক্ষে	৪৬
আবেগ প্রসঙ্গ	৫৫
‘পদ্ধতি’ প্রসঙ্গ	৭৫
বিচ্ছিন্নতা প্রসঙ্গ	৮১
আবেগ ও বোধি	৮২
নাট্যানির্দেশনার বিবর্তন	৯৬
মঞ্চপ্রথা ও বাস্তবত্ব	১০৮
শব্দ / প্রতীক ও তিলোত্তমাশিল্প	১১৬
আলোকিত সত্য	১২৭



নাট্যশিল্প এবং সেই সঙ্গে অভিনয়শিল্পের কিছু মূল কথা বুঝতে সুবিধে হবে এই বিবেচনায় গত পঁচিশ বছরে ‘বহুঙ্গামী’ ‘পরিচয়’ ‘রক্তমঞ্চ’ ‘মাসিক বহুমুখী’ প্রভৃতি পত্রিকায় প্রকাশিত কয়েকটি এবং কিছু নতুন লেখা নিয়ে এ-বই ছাপানো হল। বিভিন্ন সময়ের লেখা বলে, সম্পাদনা সত্ত্বেও, মূর্তক পাঠকের চোখে হয়তো নানা অসমতা ধরা পড়বে।

বহুদিন আগে স্নেহভাজন শ্রী অতুল সাহা পাণ্ডুলিপি ও পত্রপত্রিকা থেকে পূর্বনো লেখাগুলি সবত্রে অঙ্কলিপি করে রেখেছিল এবং সে-ই প্রথম প্রকাশনার ব্যাপারে তাগিদ দিতে শুরু করে। তার স্বার্থহীন উৎসাহে আমি মুগ্ধ।

আমাদের নাট্যচর্চা এবং সামগ্রিকভাবে শিল্পচর্চার দৃষ্টিভঙ্গি তৈরি করে দিয়েছেন শ্রীযুক্ত শঙ্কু মিত্র। তাঁর চিন্তা প্রয়োগ ও বিশ্লেষণ আমাদের নিরন্তর প্রেরণা দিয়েছে এবং কামনা করি আরও বহুকাল দেবে। এ-বই তাকে উৎসর্গ করতে পেরে আমি ধন্য।





## তিলোত্তমা শিল্প

শিল্প ও সৌন্দর্য। বিশ্বের শ্রেষ্ঠ সৌন্দর্য থেকে তিল তিল করে আহরণ করে সৃষ্টি হল তিলোত্তমার। সেই সৃষ্টিপ্রেরণায় অনুপ্রাণিত হয়ে দেবরাজ ইন্দ্রের নেতৃত্বে সকল দেবতা, দানব, গন্ধর্ব, বক্ষ, রাক্ষস ও উরসেরা ব্রহ্মাকে অনুরোধ করলেন সমস্ত শিল্পের আত্মাকে নিয়ে এক তিলোত্তমা শিল্প রচনার। সে শিল্প-ক্রিয়ায় অধিকার থাকবে সকল জৈগীর শূর, অশুর, শূত্রদেব। বা দৃশ্য এবং শ্রাব্য হবে। ব্রহ্মা দায় গ্রহণ করলেন—আহরণ করলেন চার বেদ থেকে পাঠ্য অংশ, গীত অংশ, অভিনয় অংশ এবং রস। কল্পনা করি, সেই আহরণ কাজে সহায়তা করলেন বাগ্‌দেবী, উর্বশী, (বাগ্‌দেবীর পাশে উর্বশীর উল্লেখের প্রমাণ হয়, শিল্পের ত্রীক্ষেত্রে জ্ঞাতবিচার নেই) কারুশিল্পী বিশ্বকর্মাও আহৃত হয়েছেন, বীণা হাতে নারদ মুনিও যেন এসেছেন—আরও একজনকে অস্পষ্ট দেখতে পাচ্ছি—তার নাম জানি না তবে বৃত্তি জানি, সে দেবরাজের সভায় প্রবান রংমশালচি। রচিত হল নাট্যবেদ, —যা পঞ্চম বেদ নামে অভিহিত। - এর পর ইতিহাস।

ভরত মুনির দল একে জনসমক্ষে প্রকাশ করবার এবং নিয়মকানুন রচনার ভার নিলেন। সংজ্ঞা নির্দিষ্ট হল। 'নাট্যবেদকে কয়েকটি অংশে ভাগ করা হল। তার অন্ততম বিভাগ 'নর্তন'। এই নর্তন তিন 'রকমের—'নাট্য, নৃত্য ও নৃত্ত'। আবার 'নাটক' এই পদটি প্রকৃতি-প্রত্যয়-যোগে যেভাবে নিষ্পন্ন হয়েছে তাতে নট্য নৃত্য (অর্থাত্‌ নৃত্য) বর্তমান, এই নৃত্যের এক মার্গ হচ্ছে—নৃত্য-গীত-বাছের বিজ্ঞান। দেখা গেল নাট্যশিল্প জন্মকণেই নৈকট্য আছে এমন কয়েকটি শিল্পের সত্তার মধ্যে মিলিত হয়ে একটা সুসম অখণ্ড স্বতন্ত্র রূপ পরিগ্রহ করল। এবং শুধু এলিটিস্ট নয়—সকলের জন্তে তা দৃশ্য এবং শ্রাব্য হল। এই 'সকল'কে অবশ্য হতে হবে রসগ্রাহী সংবেদনশীল।

আধুনিক কালে শিল্প বিচার প্রসঙ্গে আমরা শিখেছি যে, সেই শিল্পই মহৎ এবং সুন্দর যে শিল্প একাধিক মিত্রশিল্পের প্রভাবে পূর্ণতা লাভ করেছে। সে হিসেবে নাট্যশিল্প সকল মিত্রশিল্পের সম্মিলিত প্রচেষ্টা হিসেবে মহৎ আখ্য।

পেতে পারে। নাট্যকলার সার্বিক শিল্পগুণের পরিচয় আধুনিক ভাষ্যের অপেক্ষা রাখে না। - নাট্যকলার সমগ্র ব্যক্তিত্ব মেনে নিয়েই শাস্ত্রকাররা বলেছেন,

“ন তজ্জ্ঞানং ন তচ্ছিল্পং, ন সা বিদ্যা ন সা কলা -

ন স যোগ ন তৎ কৰ্ম নাটোহস্মিন্ যন্ন দৃশ্যতে।”

এমন জ্ঞান নেই, শিল্প নেই, কৌশল নেই, কৰ্ম নেই, যা এই নাটো দেখা যায় না।

আমাদের আলোচনা এই শিল্পদেহে শিল্প মিলনের। নাট্যশিল্পে মূল হল নাটক - যা দৃশ্যকাব্যের কাব্যাংশ। সাহিত্য। কাব্যগুণ আছে বলেই সাহিত্যের এ বিভাগ শিল্প হয়ে উঠেছে। কালিদাস, ভবভূতি, সফোক্রেস, শেক্সপীয়ার - এঁদের রচিত নাট্যসাহিত্য তাই শিল্প-স্বরূপে উদ্ভাসিত। নাট্যশিল্পের সাহিত্যিক ভিত্তি হল নাটক। আধুনিক কালে হাজারো বাস্তবিক কলাকৌশলে মঞ্চ ধনী হয়ে উঠুক না কেন - কোন শিল্পই শুধুমাত্র বাস্তবিক অন্তর্প্রেরণায় সমৃদ্ধ হয় না। কল্পনা এবং স্বচ্ছ দৃষ্টি থাকতেই হবে। নাট্যকার সৃষ্টিশীল হলেই তা সম্ভব। আঁকিয়ের মতো দৃষ্টি-প্রাণই চাই তাঁর - কবির অন্তর্দৃষ্টি এবং সংগীতশিল্পীর সময়-তাল-জ্ঞান থাকতেই হবে। মূল উপকরণের মধ্যেই যখন এতগুলো শিল্পজ্ঞানের আংশিক তখন পুরো শিল্পের রূপারোপের মধ্যে এই শিল্পপ্রসাদগুণ না থাকলে চলবে কেন। নাটক তো শুধু পাঠকের বাসগৃহের নিজস্বতায় বিচ্ছিন্ন অনুভূতির মধ্যে বাঁচে না। বাঁচে বহু দর্শকের বহু শিল্পীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার মধ্যে। যে নাটকের কোনও চরিত্র পড়তে-পড়তে জীবন্ত লেগেছে পাঠকের - সে চরিত্র অভিনয়ের সময় যদি আরও বেশি জীবন্ত আরও অধিক অর্থবহ করে তুলতে না পারা যায় তবে অভিনয় ব্যর্থ। কী করে আরও অর্থবহ, আরও সজীব করা যায়? নাট্যকার যে অনুভূতির উদ্ভাপে, কল্পনার ঐশ্ব্যে শিল্পীপদবাচ্য হয়েছেন সেই শিল্পজ্ঞানের অধিকারী হলেই তা সম্ভব। সাহিত্যের সঙ্গে - কাব্যশিল্পের সঙ্গে অভিনয়ে সংশ্লিষ্ট সকল শিল্পীর এই হল সম্পর্ক। অসংস্কৃত মন নিয়ে, অ-কাব্যিক মন নিয়ে, নাট্যকারের চরিত্র কল্পনায় আনা ছাংশা! অনেকে বলবেন নাট্যকার তে। কল্পনা করে অনুভূতি দিয়ে একটা চরিত্র এবং তার সংলাপ দিয়েই দিয়েছেন। অধিক করণীয় কী? অধিক করণীয় যে কিছু আছে - যার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট শিল্পীর সাহিত্যজ্ঞান এবং কাব্যজ্ঞান ও কল্পনাশক্তির সঙ্গে সম্পর্ক ধরা যায় - তা প্রমাণও করা যায়। হুতাগ্যক্রমে উদাহরণটা বিদেশ থেকেই নিতে হল। সারা বার্নার্ড ও এলিওনেরা হুজে-হুজনে প্রতিভাময়ী অভিনেত্রী একই নাট্যকারের লেখা একই নাটকে হুজনে একই ভূমিকায় অভিনয়

করেছিলেন। হাসিনের লেখা নাটকে ‘কেদু’ চরিত্রে এঁদের অভিনয় স্বতন্ত্র সৃষ্টির  
 ছলভর্তি নজির। বিবরণ থেকে জানা যায়, — সারার আবেগমুখর বাক্চাত্তবে ‘কেদু’  
 যেন জালাময়ী কদ্রুণীতে পরিণত হত। তা যেমন আরণ্যক তেমনি মহিমময় —  
 তেমনি নির্মম। দুজ্ঞে-কে দেখলে তৎক্ষণাৎ মনে হত যেন গভীরতম দুঃখের প্রতি-  
 মূর্তি। এ দুঃখ প্রত্যাখ্যাত প্রেমের। অশ্রান্ত সাধনার প্রসাদে অভিনেত্রীঘরের  
 দেহ ও মন একই চরিত্রকে দুভাবে জীবন্ত করে অঘটন ঘটালেন কী করে?  
 কোনটা সত্য, কোনটা অসত্য এ প্রশ্ন তুলে লাভ নেই। কারণ দর্শক দুটোকেই  
 অসাদারণ সৃষ্টি হিসেবে গ্রহণ করেছিল। এ এক স্বতন্ত্র সৃষ্টি। এখানেও ‘প্রকল্প’  
 নাটকে যোগেশের ভূমিকায় “জানার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল” — এই সংলাপ  
 গিরিশচন্দ্র, অমৃতলাল মিত্র, দানীশবু এবং শিশিরকুমার এমনভাবে অভিনয়  
 করতেন যা অল্পভূতি-বৈচিত্র্যের স্বাক্ষর বেখে গেছে। এই কাব্যবোধ, জীবন-  
 বোধ যে শুধুমাত্র অভিনেতার প্রয়োজন তা নয় সংশ্লিষ্ট সকল শিল্পীর মতোই  
 আবশ্যক এ শিল্পকে ত্রিলোভন্য শিল্পরূপে প্রকাশ করবার জন্তে। আবারও  
 উদাহরণের সাহায্যে এ সত্য প্রমাণ করা যায়। বহুদিন আগে নিউ এম্পায়ার  
 মঞ্চে ‘ওমর খৈয়াম’ নৃত্যাভিনয় দেখার অভিজ্ঞতা বলছি। এ কাব্যের দর্শন  
 সকলেরই জানা। সবশেষ দৃশ্বে ওমর খৈয়ামের সমাধির ওপর সার্কী ওমরের  
 সমস্ত জীবনের সঙ্গী তার পানপাত্রটিকে যখন রাখলেন — তখন মঞ্চের অতুসব  
 ক্রিয়া শেষ হয়ে গেছে। আলোকশিল্পী সমস্ত মঞ্চের আলো ক্রমশঃ কমাতে-  
 কমাতে কেন্দ্রীভূত এ :টি আলোকরশ্মি ফেললেন সমাধির ওপর — সেটা ক্রমশঃ  
 সূক্ষ্ম থেকে সূক্ষ্মতর হতে থাকল। সম্পূর্ণ অন্ধকার মঞ্চে শুধুমাত্র একটি সূক্ষ্ম বর্ণি  
 পানপাত্রটির ওপর নিবদ্ধ হল এবং স্থির হয়ে গেল। খবরিকা! তাৎপরেও ওই  
 পানপাত্রটি — শুধু ওই পানপাত্রটি আমাদের চোখে অনেকক্ষণ ভাসতে থাকল।  
 বিশেষ কাব্যটির মর্মকথা বোঝবার মতো শিল্পজ্ঞান না থাকলে আলোকশিল্পী  
 আলোর ভেল্কি দেখাতে পারতেন হয়তো কিন্তু ওমর খৈয়ামের বক্তব্যটিকে স্পষ্ট  
 করে মনে ধরাতে পারতেন না।

নাট্যকার বাক্শিল্পের স্রষ্টা। নাট্যাভিনয়ের ক্ষেত্রে শোনা এবং দেখাটা  
 অল্পভূতির দরজায় একই সঙ্গে ধাক্কা দিয়ে বাক্শিল্পের ধনি-ব্যঞ্জনার বিস্তার  
 ঘটানো। অভিনেতা সংলাপকে আত্মীকরণ করে পুনঃসৃষ্টি করেন, সেখানে  
 তিনিই বাক্শিল্পের ভাবের গভীরতা এবং চিত্তার জটিলতা প্রকাশ করেন —  
 তিনি নিজেই তখন বাক্শিল্পী, সেই শিল্পজ্ঞান এই কাজের অপরিহার্য অঙ্গ।

এ তো আর 'জল পড়ে পাতা নড়ে' নয়—জীবনের অভিজ্ঞতা এবং গভীরতা থেকে উৎসারিত সংলাপ। প্রতিটি সংলাপের পিছনে যে উচ্চ চিন্তা থাকে—তাকে পূরণ করে নিতে হয়। উপন্যাসে স্ববিধে এই যে, ভেতরের চিন্তাটাও কল্পনা করে উপন্যাসিক উপন্যাসে লিপিবদ্ধ করতে পারেন। নাট্যকারের সে স্বযোগ নেই—তাই অভিনেতাকে পানপূরণ করতে হয় দেহের ক্রিয়ায়—একই কল্পনাশক্তির আশ্রয় নিয়ে কিন্তু সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র মাধ্যমে। নাট্যাভিনয়ের যে কাব্য, তা; যেন নাট্যকার অভিনেতা এবং সংশ্লিষ্ট সকল শিল্পীর সমবায়ে সম্পূর্ণতা লাভ করেছে।

যেমন নাটকের ক্ষেত্রে তেমনি নাট্যকলার অগ্ৰাণ্য বিভাগেও—যেমন সংগীত, নৃত্য ও চিত্রের ক্ষেত্রেও—এ কথা সত্য। সকল শিল্পীই যুক্ত অপর শিল্পের ধর্মটাকে আশ্রয় করেন, সম্পূর্ণতা দানের উদ্দেশ্যেই। নাটকের জন্ম-লগ্নেই সর্বদেশে সংগীত নৃত্য এবং দৃশ্য সংযুক্ত ছিল। এবং যেহেতু মঞ্চ এবং অভিনেতার মাধ্যমেই নাট্যকলার বিকাশ—সেহেতু মঞ্চশিল্পী ও অভিনয়-শিল্পীও এর সঙ্গে যুক্ত ছিল। কিন্তু এই শিল্পী সংযুক্তির বা তাদের কেবলমাত্র উপস্থিতির আলোচনা নিতান্তই বাহ্যিক। এর আগে কিছু বলতে গেলে প্রথমেই প্রশ্ন আসে, প্রাথমিক অবস্থায় এটী সমস্ত শিল্পীসমন্বয়ে যে নতুন শিল্প-রূপ সম্ভব হল তা আকাঙ্ক্ষিত পর্ষায়ে উন্নীত হতে পেরেছিল কিনা। অর্থাৎ বিভিন্ন শিল্পশক্তা একটা অংশও সত্তা লাভে সক্ষম হয়েছিল কিনা—যাকে স-প্রায়ে তিলোত্তমা শিল্প বলতে যেত। অবশ্যই ছিল—নইলে তবে এর আভাস পাওয়া যেত না। কিন্তু পরবর্তীকালে হয়তো এর সমন্বিতরূপে আদর্শভ্রষ্টতার লক্ষণ দেখা দিয়েছিল। নাট্য-নির্দেশকের আধুনিক আবির্ভাবের ঐতিহাসিক অনিবার্যতা এই প্রসঙ্গে স্বরণীয়। এই প্রগতির স্রোতেই ওদেশে আর্ট থিয়েটারের আদর্শ স্থাপিত হল শিল্পী সমবায়ের ভিত্তির ওপর। সুষম জৈব নাট্যরীতির প্রকাশ ঘটল সমস্ত শিল্পবস-সমন্বয়ে। যেন ভর্তৃহবির হাবিয়ে যাওয়া স্রষ্টার ক্রশ দেশে 'আর্ট থিয়েটার' প্রসঙ্গে নতুনভাবে উচ্চারিত হল। এবং পশ্চিম দেশে তা অজুহত হল : "The Theatre is a craft in which a number of different artists are creatively concerned. For the realisation of a perfect performance, everybody involved must make as full an individual contribution as possible towards an ensemble which, on being realised, must be accepted as greater than the

pride of any of those who have contributed towards it.” (John Allen) —এ যেন বকষত্রে পৃথক্ কলাকুশলতাকে কোন এক উৎসর্গাত্মিক প্রক্রিয়ায় পরিশুদ্ধ করে অনির্বচনীয় রস-সমগ্রভাবে বিকাশ। সেই সৃষ্টির মূল্যায়ন সহযোগী শিল্পীসত্তার উৎসর্গ। নাট্যশিল্পের এইটাই সার কথা — এইটাই প্রকাশের সূত্র।

চৌষটি কলার প্রত্যেকটির অন্তরে আছে প্রকাশের ব্যগ্রতা। সেই প্রকাশের উপকরণ ও মাধ্যম স্রষ্টার ভিন্নতা অনুযায়ীই বিভিন্ন। চিত্রকর তাঁর রং-তুলি দিয়ে পটের ওপর রক্তিম সন্ধ্যার এক অপকৃপ মুহূর্ত ধরে রাখলেন, সুরশিল্পী সেই একই সন্ধ্যাকে অনুবাদ করলেন পূরবীর মূর্ছনায়। আশ্চর্য হব না নৃত্যশিল্পীও হয়তো সেই সন্ধ্যার মুহূর্তকে কোন বিলম্বিত লয়ের লীলায়িত দেহভঙ্গিমায় ছন্দে বাধবেন। বিভিন্ন ধারায় বিভিন্ন শিল্পের প্রকাশ ঘটে — জীবন ও প্রকৃতিকে আপন শিল্পপ্রকাশমাধ্যমে কখনও অনুবাদ কখনও ভাবানুবাদ করে। নাট্যকলাও অপেক্ষা রাখে প্রকাশের। কিন্তু তাব নাথাম এই সমস্ত শিল্পমাধ্যম থেকে স্বতন্ত্র। এবং যেহেতু এ শিল্পের সার ভাগের মধ্যে অঙ্গীভূত হয়ে আছে গতিময়, সমৃদ্ধিময় নব-নব শিল্পরূপ — সেইহেতুই অতি সবলীকৃত উত্তরে এর প্রকাশ সম্ভব নয়। ‘হ্যামলেট’ নাটকে যেখানে রাত্রি অবসানে দুর্গপ্রাকারের ওপর যুবরাজের মখে ভোরের বর্ণনা আছে — সেই বর্ণনা শিল্পবিচারে অতুলনীয়, শেক্সপীয়ারের কবিকৃতি সেখানে অনুপম। সেই নাটক অভিনয় কালে রাত্রির অন্ধকার কাটিয়ে ওই আবৃত্তির সঙ্গে-সঙ্গে যদি আলোকশিল্পী অনেক লাল, সবুজ, হলদে ‘জিলেটিন’ কাগজ বা ‘সেলোফেন’ কাগজ ব্যবহার করে ভোরের সূর্যোদয় বোঝাতেন। বিচ্ছিন্নভাবে হয়তো সেইটাই ভোর প্রকাশক আলো হতে পারত। তাহলে কাব্য উপেক্ষিত হত নিশ্চিত। পক্ষান্তরে আলোকশিল্পী যদি দুর্গের পাথরে কাটা প্রাচীরে বা দেওয়ালে কোনও একপাশ থেকে ভোরের মুদ্রা-ব্যঙ্গক কোনও আলোর ব্যবহার করেন তবে ওই আবৃত্তিকে তথা নাটকের কাব্যমুহূর্তকে আরও গভীর করে প্রকাশ করতে সাহায্য করত। নাটকে আলোকশিল্পী হতেন সার্থক।

প্রেক্ষা এবং রঙ্গ এই নিয়ে রঙ্গালয় প্রেক্ষাসীনদের কথা ভেবে, অথবা দর্শক ভোক্তাদের কথা ভেবে রঙ্গকে মঞ্চোপরি স্থাপনা করে একপ্রান্তে অপসারিত করতে হয়েছিল। প্রাচীন ভারতে, মধ্যযুগীয় রোমে, এলিজাবেথীয় ইংলণ্ডে এবং আধুনিক কালে সকল দেশেই রঙ্গ মঞ্চের ওপর স্থাপিত। নাট্যশিল্পের প্রকাশ-

মাধ্যম এই মঞ্চোপরি রক্ত এবং সর্বোপরি তার অভিনেতা। অভিনেতার উপকরণ বিশিষ্ট কতকগুলি শিল্পধর্ম—যেমন সংলাপ বাক্শিল্পের ধর্ম, সংগীত ও ভঙ্গিতে সুর ও ছন্দ, চরিত্রচিত্রণে তার উপকরণ অবশ্য তার নিজের দেহ, কণ্ঠস্বর, অভিব্যক্তি তার সত্তা। তেমনি মঞ্চের আলোতে দৃশ্যে চিত্রশিল্পের ধর্ম। এই সমস্ত ধর্মগুলির প্রকাশ রক্ত ও অভিনেতার মাধ্যমে।

মঞ্চকে নিয়েই শুরু করা যাক। আমরা থিয়েটার দেখি এবং যাত্রা শুনি। অবশ্য এমন কথা নিশ্চয়ই নয় যে, দুটো ক্ষেত্রে অপর দুটি ইন্দ্রিয় নিষ্ক্রিয় থাকে। যাই হোক, থিয়েটারে দেখার কান্ডটা প্রাধান্য পেয়েছে বলেই মঞ্চকে প্রেসেনিয়াম ক্রেমের মধ্যে বিবর্তিত হতে হয়েছে। এই প্রেসেনিয়াম থিয়েটারের শুরুতেই দর্শকদের তরক থেকে মঞ্চ-চিত্র ক্রেমের মধ্যে বাঁধা। বস্তুত সেই থেকেই চিত্র-ধর্মিতা মঞ্চে অনিবার্য হয়ে উঠেছে। পরিদৃশ্যমান মঞ্চ এই ক্রেমের অন্তর্গত এবং মঞ্চে আলোর ব্যবহার সেই থেকে মঞ্চবস্তু ও অভিনেতাকে শুধুমাত্র আলোকিত করার দায়িত্ব থেকে মুক্ত হয়ে বিশেষ চরিত্রের ‘মুড্’ এবং আলোছায়ায় ‘মডেলিং’ শুরু করতে যত্নবান্ হল—আর তখনই সেটা হয়ে উঠল শিল্প। ভাবুন-না, গভীর অরণ্যের এক দৃশ্য, নির্জন ছপুং। এক ডাকাত টেজের সামনের দিকে গাছের গুঁড়িতে হেলান দিয়ে শুয়ে আছে আসেসে। সমস্ত মঞ্চে শুধু গাছের পাতার ফাঁক দিয়ে বনপথে যেমন আলোর টুকরো ছড়িয়ে পড়ে শুধু সেই আলোর টুকরোগুলোই আছে—এবং সেই টুকরো-টুকরো আলো ফেলা হয়েছে একটা পরিবেশ রচনার উদ্দেশ্যে। এমন সময় এক মেয়ে কলসী কাঁধে পিছন থেকে এগিয়ে আসে। যতই সে আসছে তার মুখে, আভরণে, কলসীতে কখনো সেই আলোর টুকরো কখনও অন্ধকার। দর্শকরা সংশয়ে ঢুলছে—কখন কী হয়। এই সংশয়-শঙ্কাটা প্রকাশ করতে সাহায্য করছে ওই আলোছায়া। আলোর সাহায্যে এমনি ফল আমরা পেয়েছি ‘রক্তকরবী’তে,—‘চার লম্বায়ে’; আঁকা ছবিতে শিল্পী তাঁর বিষয়বস্তুর ‘ডায়মেন্শন’ আনেন আলোছায়ায় খেলায়—বং ও ছায়া দিয়ে। প্রকৃতি-দত্ত ‘ডায়মেন্শন’ই অধিকারী মানুষ। আলোর সাহায্যে সেই মানুষকে মডেলিং না করে সামনে থেকে একরাশ আলো ফেলে ‘ডায়মেন্শন’ কমিয়ে দেওয়ার মানে শুধু দেখান। শিল্প নয়।

শিল্পীর আঁকা ছবি পুরোটাটাই একটা ‘ডিজাইন’। প্রকাশরীতি এবং ছন্দ—এই দুটো জিনিশ ‘হারমনাইজড্’ হয় একটা ছন্দায়িত বুননে। এই ফল যখন আমরা মঞ্চের ক্রেমের মধ্যে প্রত্যক্ষ করি, তখন তা শুধুমাত্র আমাদের দুটো

ইঙ্গিতকে পরিতৃপ্ত করে তাই নয়, — আমাদের বুদ্ধিবৃত্তিকে, শিল্পবোধকে, — একটা নান্দনিক পরমমূল্যে উত্তরণ ঘটায়।

সমস্ত শিল্পের প্রকাশরীতির মূলে আছে প্রকৃতি, মানুষ ও বস্তু এবং এই তিনের মধ্যকার স্রবের ঐক্য। ছবির রঙে, রেখায়, বস্তু-সংস্থাপনে সেই স্রবের ঐক্যটাই লক্ষ্য। এরই প্রয়োজনে কম্পোজিশন বা বিচ্ছিন্ন। আঁকা ছবিতে, স্থবিধে এই যে, সেখানে একটি মুহূর্ত ধরা হয় শুধু। মঞ্চের ক্রেম-মধ্যস্থিত ছবি একটি মুহূর্তের স্থির চিত্র নয়। নাটকের প্রধান উপজীব্য ঘটনা এবং কতকগুলি লক্ষণ ও মহান্বপের (সিচুয়েশন্ ও ক্রাইসিস) মধ্য দিয়ে তার পরিণতি। ঘটনা প্রবাহে নিয়ত সঞ্চারণশীল অভিনেতা এবং পরিপ্রেক্ষিতের কম্পোজিশন প্রতিমুহূর্তে পরিবর্তন-শীল। তাই এক্ষেত্রে কাজটা ত্বরূপ। তবে চিত্রশিল্পের ধর্মই এর মোল'প্রেরণ। সমস্ত কম্পোজিশনে একটা উদ্দেশ্য আছে। সেই উদ্দেশ্যটাই তার চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য নিয়ে একটা 'ডিজাইন'। সেই উদ্দেশ্য প্রকাশেই রঙের ব্যবহার, সরল-রেখা, বক্ররেখা, বস্তু, কতরকম রেখার ব্যবহার ছবিতে। আঁকিয়েদের কাছে এ কথাটা অজানা নয় যে, সহজ বক্রিম রেখা লীলায়িত ভঙ্গিকে প্রকাশ করে; শান্তি ও স্থতির স্তোতক সমান্তরাল রেখা; লম্বরেখা আদর্শবাদ, দৃষ্ট এবং তির্যক-রেখা শক্তি ও গতিকে প্রকাশ করে। কম্পোজিশনে রেখার প্রাধান্য 'মুড্' প্রকাশের সহায়ক এবং উদ্দেশ্যের দিকে আমাদের দৃষ্টিকে টেনে নিয়ে যাওয়াও রেখার অপর এক কাজ। নাটকের দৃশ্যের উদ্দেশ্য তার ভাবকে প্রকাশ করা। সেই ভাবকে প্রকাশ করতেই মঞ্চ পরিপ্রেক্ষিত রচনা, — পটের রং নিবাচন, মঞ্চ-সজ্জার রেখা, অভিনেতার ভঙ্গির সঙ্গে তার সামঞ্জস্য ঘটাতে হয়। বস্তুত নাটকের একটি দৃশ্য অনেকগুলি আঁকা ছবির বিচ্ছিন্ন সৌকর্যের সংষ্টি - বা স্বভাব অনুসারী এবং বাহ্যিক বর্ণিত।

ধরা যাক 'চার অধ্যায়ে'র শেষ দৃশ্য — এলার বাড়ির ছাদ, রাত দুপুর। পিছনে অস্পষ্ট দেখা যাচ্ছে মঞ্চের এ-পাশ থেকে ও-পাশ পর্যন্ত সরলরেখার ছাদের প্রাচীর; তারই মাঝ বরাবর একটা পারস্পেক্টিভে তৈরি দূরের বাড়ির অস্তিত্ব — যার জানালায় দৃশ্য চলাকালীন একসময় বাতি নিভে যায়। আর সামনে অভিনেতার বাদিকে একটা ক্যাক্টাস্ গাছ টবে এমন জায়গায় রাখা, যাতে মঞ্চের স্বল্পরেখা এবং আলোর রেখা ওই বস্তুটির দিকে আমাদের দৃষ্টিকে নিয়ে যায়। সমস্ত মঞ্চ ফাঁকা, কোনও বাহ্যিক নেই — তবু অত বড় মঞ্চটা কোনও সময়ে ফাঁকা-ফাঁকা ঠেকে না! এক্ষেত্রে উদ্দেশ্যটা সিদ্ধ হয়েছে ওই নিরাভরণতার



অধো দিয়েই। নিম্নরূপ রাত্রি এবং একটা মৃত্যুর সংকেত। ওই ক্যাক্টাস যেন  
 তারই প্রতীক। দৃশ্য বিজ্ঞানের উদ্দেশ্য ওতেই সফল। 'চার অধ্যায়ের'  
 পরিণতিকে ইঙ্গিতময় অর্থবহ করে তুলতে সাহায্য করছে। ওই ক্যাক্টাসের  
 পাশে বসে অন্ধ ওপরে মুখ তুলে তাকিয়ে আছে—এলা দাঁড়িয়ে অজলি ভরে  
 ফুল ঢেলে দিচ্ছে, তখন বিজ্ঞানের সৌকর্য্যে সে অপরূপ এক ভাস্কর্য্য। কিন্তু মঞ্চের  
 প্রতিবন্ধক হল—মঞ্চসজ্জা দৃশ্যারম্ভে একবারই সম্ভব। কাজেই তার রেখা এবং  
 কম্পোজিশনের পরিপ্রেক্ষিত মোটামুটি ভাবে স্থির। অথচ একই দৃশ্যে অনেকগুলি  
 মুহূর্ত তৈরি করতে হবে যা ছবির মতো, অনেকগুলি ভাবের প্রকাশ ঘটতে  
 হবে। সেজন্য মঞ্চে রেখা অঙ্কন—বস্তু সংস্থাপন, পটের রং, বস্তুর রং ইত্যাদি  
 দৃশ্যের মূল সুরটাকে বজায় রেখেই করতে হয় এবং বাকী দায়টা অভিনেতার।  
 সময় বিশেষে আলোর সাহায্যে নতুন রেখা তৈরি করে নিয়ে উদ্দেশ্যানুগ করে  
 নিতে হয়। যেমন 'রক্তকরবী'তে প্রথম অংশে বিষ্ণু-নন্দিনীর কথা বলার সময়  
 করা হয়। বন্ধুপুত্রী শক্তিমদমত্ততা দম্ভ প্রকাশক লম্বরেখার থাম, রাজার দরজার  
 সামনে জালের জটিলতা—আলো-ঈশ্বারিতে অস্পষ্ট করে তোলা হয়। অর্থাৎ  
 ওই লাইনগুলো তখন ভাঙা হল। নইলে ওর মধ্যে এদের জীবনের গভীর কথায়  
 অন্ত আত্মীয়তা আনা যেত না।

একটা স্বপ্নের ছবির মধ্যে আমরা নাটকের আভাস পাই। একটা ছন্দ পাই—  
 পাই সংগীত। তেমনি ভাল গানের মধোও পাওয়া যায় চিত্রধর্ম, নাটকের  
 ইঙ্গিতও প্রকাশ পায়। মঞ্চে উপরি স্তবিধে হল তার 'ডায়মেনশনে'র ব্যাপকতা,  
 বাক্শিল্লীর সংলাপ, গান, সঞ্চরগণীল অভিনেতা—তবু কেন সুর ছন্দের প্রকাশ  
 ঘটবে না নাটকে! শুধুমাত্র প্রয়োজনে কণ্ঠ-সংগীত বা নাচ থাকলেই এ প্রকাশ  
 সার্থক নয়। সুর ও ছন্দ তো আমাদের স্বভাবের মধোই আছে। আর  
 নাটকে তো আমাদের প্রয়াস সেই স্বাভাবিকতার প্রতিষ্ঠা। অতিনাটকীয় করে  
 অস্বাভাবিক সুরও নয়—অস্বাভাবিক ভঙ্গিও নয়—বা প্রয়োজনে অপ্রয়োজনে  
 গান নাচ সংযোজনও নয়। স্বাভাবিক সহজ করার মধোই আছে সুর, গতিভঙ্গির  
 মধো আছে ছন্দ। অস্তিত্বের মূল ভূমিতেই এই সুর ও ছন্দ। সুর ও ছন্দ  
 কোথায় নেই। ছেলে কাঁদে সে-ও তো একটা সুর, পাখি ডেকে ওঠে—সেখানে  
 সুর, আমরা রাগ করে কথা বললেও বিভিন্ন পর্দায় কণ্ঠস্বর ওঠানামা করে একটা  
 সুরেই স্থাপিত হয় তা, কলসীকাঁখে পুকুরঘাটে যেমেয়ে তার চলনে ছন্দ—অমন  
 যে গাধা তার গর্দভ রাগিণীও বুঝে নয়—সে সুরও নাকি 'রেখাব'। স্বভাবকে

ভুলে অ-স্বভাবের আবির্ভাব ঘটালেই সুর ও ছন্দের মৃত্যু ঘটে। আর তারই জন্ত অমুশীলন—স্বাভাবিকে ফিরে যাবার অমুশীলন। সংগীতশিল্পী গলা সেধে প্রস্তুত বলছে কণ্ঠের সুর ও কথা দিয়ে গানের ভাবটিকে প্রকাশ করেন। সামান্যতম সুরের ব্যতিক্রম ঘটিয়ে অসাধ্য সাধন করেন। আশ্চর্য হয়ে ভাবতে হয়, কথা নেই, তবু শুধুমাত্র ভক্তি দিয়ে নৃত্যশিল্পী তাঁর ভাবকে প্রকাশ করেন। চকিত চাহানি, ক্রভজি, আঙুলের সামান্য একটি মুদ্রা, গতিভঙ্গি দিয়ে নাচের যথার্থ ‘মুড্’কে দর্শকদের সামনে স্পষ্ট করে তোলেন। অভিনয়ের আসল কথা প্রকাশ করা, ব্যক্ত করা এবং সে প্রকাশের অন্ততম মাধ্যম অভিনেতা। তার কণ্ঠ ও দেহকে আশ্রয় করে সে কাজ করতে হয়। অসংস্কৃত, অমাজিত কণ্ঠস্বরে এবং ভক্তিভাষে আমরা সাংসারিক জীবনে চালিয়ে দিতে পারি একরকম। সেখানে সম্পর্কটা একসঙ্গে অল্প লোকের সঙ্গে এবং যা কিছু প্রকাশ করি তার সাদামাটা অর্থটা বোঝাতে পারলেই যথেষ্ট। কিন্তু অভিনয়টা শিল্প এবং দায়টা হল থিয়েটার-ভর্তি দর্শকদের কাছে। এর প্রকাশও গভীর এবং জটিল। অভিজ্ঞতা থেকে একটা উদাহরণ দিই। অভিনয়ে শিক্ষার্থীদের মধ্যে একটা পরীক্ষা হচ্ছিল—‘চার অধ্যায়’ের অন্তর একটা সংলাপ অংশ। সংলাপটা এই:

“চার বছরের কিছু কম হবে, স্টিমারে খেয়া পার হচ্ছে মোকামার ঘাটে। তখনও ঝাঁকড়ে ছিলুম গৈত্রিক সম্পত্তির ভাঙা কিনারটাকে, সেটা ছিল দেনার গর্তে ভরা। তখনও দেখে মনে সৌখিনতার রঙ লেগে ছিল, গায়ে সিঁড়ের পাঞ্জাবীটি, মুগার চাদর কাঁধে, একলা বসে আছি ফার্স্ট ক্লাস ডেক্-এ বেতের কেলারায়। তুমি জনসাধারণের দলে, কোমর বেঁধে ডেক্-প্যাসেঞ্জার, চৌকাত অসংকোচের ভান করে বললে আপনি গন্ধর পরেন না কেন?—আজও দেখতে পাচ্ছি তোমার সেই ব্রাউন রঙের শাড়ি—মনে আছে।”

এই লাইনগুলোর মধ্যে যে ছবি ফুটে ওঠে—যে আবেগ প্রকাশ পায় তা কারো গলায় স্পষ্ট হল না। অনেকেই খুব স্বাভাবিক করেছে বলার চেষ্টা করেছিলাম কিন্তু নিফল হল। যে গলা বেরুলো তার না ছিল ধার—না কারুকার্য। খুব ভাল বতলেন যারা তাঁদের গলা মঞ্চের প্রথম সারি থেকেও শোনা যেত না। অথচ বাইরে থেকে যারাই বহরপীর ‘চার অধ্যায়’ দেখেছেন—তারাই জানেন এই লাইনগুলোর মধ্যে ছবি এবং আবেগটা কত স্পষ্ট হয়ে ওঠে। আমরা পারলাম না কেন? ও লাইনগুলোর মানে এবং ছবিটা কি মনের মধ্যে স্পষ্ট ছিল না?—সকলের না থাকলেও অনেকেরই ছিল—কিন্তু প্রকাশযন্ত্র অর্থাৎ কণ্ঠস্বর তৈরি ছিল না, যা ভাবকে বহন করে চিত্ররূপ প্রকাশ করতে সক্ষম। নিজস্ব পর্দাটা ঠিক থাকলে তবেই বিভিন্ন পর্দা ছুঁয়ে স্বরাস্তর ঘটান সম্ভব। সুরের

পরেই আসে ছন্দের কথা। নাচের সঙ্গে, ছবির রেখার সঙ্গে ছন্দের সম্পর্ক। আগেই বলা হয়েছে আসল কথা ‘মুড্’ প্রকাশ করা। নাচের মতো অভিনয়ের ইঁটা, চলা, ফেরা, ওঠা, বসা, দাঁড়ানো, সবটাই ভাব প্রকাশক হবে না কেন? পিছনের চিন্তাটা প্রকাশ করা যাবে না কেন—যা ছবির রেখায় সম্ভব? সেই বিখ্যাত ছবিটার কথা স্মরণ করুন যেখানে স্ফুটন্ত বুদ্ধকে পরমায় নিবেদন করে প্রণাম করে। প্রণাম করার যে ভঙ্গি—যে চন্দ্রে রেখায় ফুটিয়ে তোলা হয়েছে তাতে সম্পূর্ণ আত্মনিবেদনের, সর্বস্ব দিয়ে দেওয়ার মনটা ফুটে ওঠে। নাটকের মধ্যে ওইরকম এক মেয়ে যদি কাউকে প্রণাম করে আর তার প্রণামের ঘটনা দেখে যদি কিছুই মনে না হয়, ‘মুড্’টা প্রকাশ না পায়, তাহলে কি ফল ভাল হয়! অথচ কোন্ শিক্ষা থেকে এ জ্ঞান আসবে?—ছন্দজ্ঞান থেকেই তো। এমনি অনেক নির্বাক মুহূর্ত নাটকে থাকতে পারে যা পরিমিত ছন্দের জ্ঞান দিয়ে পূরণ করতে হয়। একটা চরিত্র মঞ্চে হেঁটে আসছে—তার ভাবনার ‘মুড্’টা কী তা যদি ইঁটা দেখে বোঝা যায় তবে সেটা অতিরিক্ত ফল লাভ নয়? আমরা কথা বলি আমাদের নিজস্ব স্বগ্রামে,—পর্দাটা সেই সুরে বাঁধা। সেই পর্দাটা আমাদের জানতে হবে—যেমন গাইয়েরা জেনে নেয়। জানা থাকলে তবেই তো স্বরাস্তর ঘটিয়ে ভাবাস্তর ঘটাতে পারব। অর্থাৎ কথা বললেই আমরা গান করব না কিন্তু গানের ধর্ম বর্তমান থাকবে। তেমনি চলতে-ফিরতে ধিনাক-না-তিন্-তিন্না করেও নাচব না—কিন্তু নাচের ধর্মটা প্রকাশ পাবে। আমাদের কথা বলা, চলার মধ্যে,—মঞ্চে সন্নিবেশিত সমস্ত বস্তুর মধ্যে তাল এবং লয় থাকবে, থাকবে সুর এবং ছন্দ। কোনটাই বেতালনা, বে-আল্লাজ নয়, সমস্তটাই স্ফেরের ছবিটাকে সুন্দর করে নাটকের মূল সুরটাকে প্রকাশ করার উদ্দেশ্যেই। আলোচনাটা ক্রমশই মঞ্চের ব্যাপ্তি থেকে অভিনেতার ওপর কেন্দ্রীভূত হচ্ছে। বস্তুতপক্ষে নাট্যাশিল্পের প্রধান উপকরণ যে অভিনয়শিল্পী। এ সমস্ত শিল্পগুণের প্রকাশ অভিনেতার মাধ্যমেও ঘটবে। আধুনিক অভিনয়বিজ্ঞানের অগ্রতম প্রবক্তা স্তানিস্লাভস্কি তাই বলেছেন, “নাট্যাশিল্পের সত্যকে বুঝতে গেলে শব্দ, সংগীত, এবং ছন্দের জগৎ থেকে আহরণ করতে হবে অনেক কিছু ‘...how important it is for us to have in as many beautiful and strong impressions as we can.’ শিল্পীকে চোখ খুলে দেখতে হবে—শুধু দেখলেই চলবে না—কী করে দেখতে হবে, তাও জানতে হবে। সে কী দেখবে? না, নিজ শিল্পক্ষেত্রের, অপর শিল্পের এবং জীবনের মধ্যে যা কিছু সুন্দর।” সমস্ত

শিল্পীর ক্ষেত্রেই এটা সত্য। শিল্পের মূল লক্ষ্যই হল এটা। অভিনেতার পক্ষে যেমন, তেমনই সংশ্লিষ্ট সকলের পক্ষেই এটা প্রয়োজন—বিশেষ করে নাট্যশিল্পের আর-একজন শিল্পীর পক্ষে তো বটেই। তিনি পরিচালক। সমস্ত অহুষ্ঠানকে সুচারু সুসঙ্গত করার দায়িত্ব তো তাঁরই—এ ব্যাপারে পরিচালকের শিল্পক্ষেত্রে ব্যাপক বিচরণের দাবী অনস্বীকার্য।

এই কারণেই বোধহয় অনেকে নাট্যশালাকে মন্দির, প্রত্নশালা, পাঠগৃহ বলেছেন। এটা আমাদের গর্বের কারণ নিঃসন্দেহে—কিন্তু তকাংটাও বলা প্রয়োজন। চিত্র বা প্রত্নশালায় কোন অভিসন্ধিস্থ ছাত্র ঘণ্টার পর ঘণ্টা একই ভাস্কর্যের অপরূপ ভঙ্গি—একই চিত্রের সুখ্যা, বর্ণাঢ্যতা, বিঘ্নাসের সৌকর্য অহু-শীলন করবার সুযোগ পান। পাঠাগারে কোন বিশেষ বিষয়ের কিংবা কোন বাক্শিল্পীর প্রকাশ্যবর্ষের এবং রীতির সঙ্গে পরিচিত হবার সুযোগ পান দিনের পর দিন। কিন্তু নাট্যশালায় নগদ বিদ্যায়ের কারবার। দায়সারা কাজের এবং ভেজালের সুযোগও বৃদ্ধি সেই কারণেই। অপর পক্ষে থিয়েটারকে যারা ‘আর্ট থিয়েটার’ করে তুলতে চান—যে ‘আর্ট’ জীবনের, মানুষের জন্তে উৎসর্জিত—তাঁদের দায়িত্বও বৃদ্ধি সেই কারণেই সর্বাধিক। মুহূর্তের হলেও দেখার ব্যাপারটা শুধু চোখের মধ্যেই নিবদ্ধ না থাকে—বা তাত্ক্ষণিক উত্তেজনাতেই না পর্যবসিত হয়। প্রতিমুহূর্তের শিল্পসুখমা যেন ভাবের অভিজ্ঞতায় পৌছয়—মহত্তর জীবনের আকাজক্ষা যেন জাগিয়ে তোলে। শিল্পী ও দর্শকের দায়িত্বও এ ক্ষেত্রে কম নয়। থিয়েটারকে বিভিন্ন শিল্পীর, কুশলী শিল্পীর প্রদর্শনীয়র জানে বিবেচনা করলে স্বতন্ত্র শিল্পের মৃত্যু ঘটে এবং দর্শক-সাধারণও সেই জানে রক্তালয়ে এলে মৃত্যুর পর সমাধি রচনার কাজটাই করবেন। তিলোত্তমা সৌন্দর্যের কোন উপভোক্তা আহরিত সৌন্দর্যের বিভিন্ন উপকরণগুলি দেখতে চেয়েছিলেন কিনা জানা নেই—কিন্তু আজকের দিনে কোন অবুঝ রসিক থিয়েটারে এসে সংশ্লিষ্ট শিল্পলক্ষণ-গুলি যদি আলাদা-আলাদা করে দেখতে চান,—তবে তাঁকে বলা ছাড়া উপায় নেই,—এ তিলোত্তমা শিল্পের সত্য বিচ্ছিন্নতায় নয়। এ শিল্প সত্য, অধিকতর বাস্তবিক, কারণ তা অধিকতর মানবিক। এবং বাস্তবিকতা এবং মানবিকতার মধ্যে বিচ্ছিন্নতার স্থান নেই।

## অষ্টা / শিল্প / প্রকাশ / সত্য

এক নৈয়ায়িক এবং নন্দনতাত্ত্বিক তর্ক তুললেন অভিনেতার। শিল্পী নন, -  
অষ্টাও নন। 'সৃষ্টি হচ্ছে উপভোক্তার মনে।' অর্থাৎ যে দর্শক দেখছে তার মনেই  
সৃষ্টি হচ্ছে। এবং তাঁব যুক্তিতে এবং কূট তর্কে আমরা যাদের শিল্পী বলি, অষ্টা  
বলি তাঁরা কেউই নাকি সৃষ্টি করছেন না। শেষ পর্যন্ত তর্কটা একটা নিষ্ফল।  
জায়গায় গিয়ে ঠেকল - এবং 'তৈলাধার পাত্র না পাত্রাধার তৈল' এই জায়গায়  
এসে থামল। থামাতে হল, কেননা তাঁর আলোচনার ভিত্তিভূমি এবং প্রেমিস্টাই  
আলাদা। এবং সেখানে প্লেটোর মত থেকে শুরু করে ক্রোচের মতে এসে পুঁথি  
বন্ধ করে দেওয়া হয়েছে। অগ্রগামী ভাবনার অবকাশ নেই। কেবল এতদিনের  
একটা লালিত বিখাসে ধাক্কা দিয়ে গেল।

তাহলে অভিনেতা কী? সে কি কেবল কাহিনীর ইলাস্ট্রেশন! তার কাজ  
কি গল্পটাকে কতকগুলি ছবি দিয়ে বুঝিয়ে দেওয়া? এই কাজ করবার জগ্নাই কি  
গিরিশচন্দ্র, শিশিরকুমার অভিনয় করে গেছেন; শম্ভু মিত্র অভিনয় করেছেন?  
বিদেশে বহু যুগে, বহু অভিনয়শিল্পী নৈপুণ্য দেখিয়েছেন। তাঁরা তো এক থেকে  
বহু হয়েছেন। সেই এক থেকে বহু হয়ে নতুন রূপে নিজেদের প্রকাশ করেছেন  
যা আগে কখনো হয়নি - যা নাটকের চরিত্রটা পড়ে বোঝা যায়নি - হাজারবার  
পড়েও না। তাঁরা দেহ দিয়ে, কণ্ঠস্বর দিয়ে, অভিব্যক্তি দিয়ে - মন দিয়ে, চিন্তা  
দিয়ে একটা কিছু তৈরি কবছেন যা 'অভূতপূর্ব' এবং যা 'দেগে অপরের মনে রস  
সঞ্চার কবছে'। উপভোক্তাকে ভাবাচ্ছে - আবেশে আপ্তুত করছে। এবং এক  
অনাস্বাদিত লোকে উত্তীর্ণ করছে। তাহলে তাকে অষ্টা বলতে আপত্তি কি?  
ওই কূট তর্কটাকে যদি ভুলে যাই তাহলে আপত্তি করবার কিছু থাকে না। কেননা  
তর্কের বাইরেও আরও কিছু ঘটে - সেই ঘটনাটাই সত্য। একজন ভাস্কর বা চিত্র-  
শিল্পী প্রাণহীন উপকরণ দিয়ে তাঁদের মনোগত বাসনাকে, কল্পনাকে, আদর্শকে  
রূপ দিতে পারেন এবং সেই শিল্পমাধ্যমে দর্শকের সঙ্গে তাঁদের ব্যক্তি-স্বরূপের  
পরিচয় ঘটে। এবং যে যাই বলুক অভিনয়শিল্পই নাট্যক্রিয়ার প্রধান অঙ্গ।

পাদপ্রদীপের প্রভামণ্ডলের ভেতরে এবং বাইরের মধ্যে প্রত্যেক বোগস্থল হল অভিনেতা। ষষ্ঠী তাঁর সৃষ্টির মাধ্যমেই তো বোগস্থাপন করেন। অভিনয়শিল্পে নটের ব্যক্তিস্বরূপই নাটককে সঞ্চরণশীল করে তোলে— কারণ সে ব্যক্তিস্বরূপের সারতত্ত্ব হচ্ছে স্বাভাব্য এবং প্রয়োজনমতো বিস্তার ও সংকোচনেই অনন্ত ক্ষমতা। নট তার অন্তরের সমবেদনাকে অঙ্গলীলায় প্রতিমূর্ত্ত করে দর্শককে বিচলিত ও বিগলিত করে।

প্রত্যেক শিল্পের এবং সৃষ্টির কতকগুলো উপকরণ থাকে। সেই উপকরণ নিয়েই শিল্পী কাজ করেন এবং কিছু সৃষ্টি করেন। যেটা উপকরণচিহ্ন বিলুপ্ত করে নতুন কিছু। অভিনেতার উপকরণ তাঁর নিজের দেহ, কণ্ঠস্বর আর নাট্যকারের লেখা, নাটক, চরিত্র, পরিচালকের নির্দেশ ইত্যাদি। যদি অভিনেতা সং শিল্পী হন তবে তাঁর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, সচেতনতা এবং বোধকে নিয়োজিত করে একটা চরিত্র সৃষ্টি করবেন। এবং তখনই এক অভিনেতা থেকে অল্প অভিনেতার পার্থক্য দেখা দেয়। পার্থক্য ওই বোধের তারতম্যের ফলেই। অভিনয় শিল্প বলেই এর একজন রূপকার দরকার—সেই রূপকার অভিনেতা। নাটকে নট-দর্শক সংবাদ ব্যতিরেকে থিয়েটারের সমস্ত উপকরণ কেবল উপকরণই থেকে যায়। যে রহস্যময় সৃষ্টিপ্রবাহ দর্শক-অভিনেতাকে সংযুক্ত করে দেয় সেটা কী করে তৈরি হচ্ছে?— নাট্যকারের দেওয়া সংলাপ ও পরিচালকের ব্যাখ্যা এ সবকে ছাপিয়ে অভিনেতার ব্যক্তিত্বের, অভিজ্ঞতার, কল্পনার ছোঁয়ায় একটা তৃতীয় গুণের উদ্ভব ঘটে অভিনেতার অভিনয়ের মধ্যে। সেটাই অভিনেতার নিজস্ব সৃষ্টি এবং সেটা শিল্প। এরই আকর্ষণে শিল্পী আসেন অভিনয় করতে— নিজেকে মূক্ত করতে— প্রকাশ করতে।

আবারও সেই নৈয়ামিকের কথাটা মনে আসছে। তিনি বললেন, প্রকৃতি সৌন্দর্য সৃষ্টি করছে। যে সেই সৌন্দর্য দেখছে সে তার আপন মনের মাধুরী দিয়ে তখন সৃষ্টি করছে মনে। সে যদি কবি হয় তো সেই মনের সৃষ্টিটাকে ভাষায় প্রকাশ করছে মাত্র। যদি সে চিত্রশিল্পী হয়—তবে প্রকৃতির সেই লীলায় যখন মুগ্ধ হচ্ছে তখন তার মনে সৃষ্টি হচ্ছে। তারপর সে কেবল রঙে, রেখায় তা প্রকাশ করে। নাট্যকারও তাই। তাঁর কথায় আবার সেই প্লেটোর কথা মনে হল— শিল্প অমূল্যকারীর অমূল্যকৃতি মাত্র। যদি তাঁদের মতটা জেনে নেওয়া হয়— তাহলে দাঁড়াচ্ছে যে তাঁরা সৃষ্টির প্রকাশটাকে সৃষ্টি বলতে আপত্তি করছেন! ব্যাপারটা একটু তর্কের জন্তে তর্ক হয়ে দাঁড়ায় না কি? শিল্পী তো নিজেকে

লুকিয়ে রাখতে পারেন না - তিনি প্রকাশ করবেন। প্রকৃতি একটি স্থলর ফুল ফুটিয়েছেন ; হতে পারে তাঁর 'সৃষ্টি' সেই ফুলের কোরকের অন্তরালে কোন এক মুহূর্তে ঘটেছে। কিন্তু যখন সে ফুল রঙে, সৌরভে বিকশিত তখনই - হ্যাঁ, কেবল তখনই আমি সে সৃষ্টিমাহাত্ম্য উপলব্ধি করছি। এবং প্রকৃতির সৃষ্টি সম্পর্কে সচেতন হচ্ছি। আমি কিন্তু ওই ফুলটিকেই প্রকৃতির সৃষ্টি বলছি। এই বলাটা কি মিথ্যে ?

নাট্যকার কাহিনী গড়লেন, চরিত্র আঁকলেন, সংলাপ লিখলেন। এগুলো অবশ্যই তাঁর কল্পনার সৃষ্টি। এবং তিনি স্রষ্টা। সেইটাই যদি নাট্যকার শেষ সৃষ্টি হত তাহলে নাটক পাঠ করলেই সব রস আন্বাদিত হয়ে যেত। কিন্তু সেই নাটক অভিনয় করে অভিনেতা যে আরও অধিক রস সৃষ্টি করেন - সে রসের আন্বাদও স্বতন্ত্র। তা যদি না হয় তবে বুঝতে হবে অভিনেতা শিল্পী নন, কেবল-মাত্র নাট্যকারের কাহিনীর ভারবাহী মুটে মাত্র। যেটাকে আগে বলা হয়েছে 'ইলাস্ট্রেশন'। মহৎ শিল্পীরা কেবলমাত্র ইলাস্ট্রেশন বা মুটে নন - এমন দৃষ্টান্ত যে অনেক আছে। তাঁদের কল্পনায়, ভাবনায়, নৈপুণ্যে যে অনেক নাটকের অনেক চরিত্র সৃষ্টি হয়ে দেখা দিয়েছে। স্বাদে, বর্ণে, গভীরতায় অনন্ত তার প্রকাশ। এইসব ব্যক্তিস্বরূপের আবেগপ্রবাহ দর্শকদের কল্পনার ঘারে গিয়ে ঘা দেয় এবং তখনই অভিনয় নিকষপাথরে ঘষে সোনা হয়ে যায়। একটা নাটকের একই চরিত্র দুই ভিন্ন শিল্পীর সৃষ্টিচাতুর্ষ্যে ভিন্নরূপ পরিগ্রহ করে দর্শকদের আন্বাদনের বৈচিত্র্য ঘটায়। মুটে বা ইলাস্ট্রেশন হলে সেটা সম্ভব হত না। তাই এখন সারা বার্নার্ড ও এলিওনেরা দুজের অভিনয়-বিবরণ শুনি তখন অবাক বিস্ময়ে এই শিল্পের প্রতি আশ্রয় আনত হতে হয়। রাসিনের শ্রেষ্ঠ নাটক, মহৎ ট্রাজিডি 'ফেড্রা'-এর নামভূমিকায় এই দুই মহৎ শিল্পীর অভিনয় দিগ্‌দর্শক হয়ে আছে। এবং ওই নন্দনতাজিকের যুক্তি খণ্ডন করে দিচ্ছে। তাই সেই অভিনয়ের বিবরণ উদ্ধার করছি।

“ - সপত্নিপুত্র ইপোলিভের প্রতি আসক্ত হয়ে রানী ক্রোধে অপমানে জর্জরিত। মিথ্যা অভিযোগের সাহায্যে তাকে নির্ধাসনে পাঠিয়ে স্বীয় উচ্চ ও প্রতিহিংসা প্রবৃত্তির তর্পণে উন্মত্ত হয়েছে, ট্রাজেডির অবসান তার প্রাণপাতে। সারা বার্নার্ডের পরিকল্পনায় 'ফেড্রা' একটি বিশালাকী, চলচঞ্চলা রমণীর মূর্তি পরিগ্রহ করত, তার মধ্যে প্রত্যাখ্যাত প্রেম হিংসার নৃশংস শিখায় প্রজ্জ্বলিত হয়েছে। প্রবক্তিত স্বামীকে ক্রোধাক্ত করে তোলার জন্য তার সূচিস্থিত ষড়যন্ত্রে

কোনও ফাঁক নেই। সারার আবেগম্ভর বাক্যভূর্বে, ‘ফেদ্র’ যেন জ্বালাময়ী রক্তাণীতে পরিণত হত। কেবল রাজ্যশোষণে সমর্থ নয়, নিজের অদৃষ্টকে উদ্ধাম হৃদয়ের মজি মতো চালানর শক্তিও সে রাখে। সারার অভিনয় যে উৎকর্ষে গিয়ে পৌছত তা সফোক্লসের যোগা। তেমনি আরণ্যক, তেমনি মহিমময়, তেমনি নির্ভয়। সে ‘ফেদ্র’ সংরক্ত সৌন্দর্যের প্রতিমূর্তি রানীর মতো রানী।”

“— এই দৃষ্টে দুজনে-কে দেখলে তৎক্ষণাৎ মনে হত যেন গভীরতম দুঃখের সংস্পর্শে এসেছি, এ দুঃখ প্রত্যাখ্যাত প্রেমের, আত্মগ্লানির দুঃখ। তার সন্নিধি থেকে কিসের একটা স্বরভিধাস নির্গত হত। সে যেন ভবিতব্য-পীড়িত নিরাশ নিঃসহায় নারীত্বের পরিমল। ইপোলিতকে নির্বাসনে পাঠানর চক্রান্ত প্রেমার্ভের দুর্বলতায় অভিযুক্ত হয়ে উঠত। মনে হত যে সর্বনাশা প্রলয়ের গ্রাস থেকে আত্মরক্ষার একমাত্র উপায় হচ্ছে নির্দয়তার ভান করা—তার দুঃস্থ মস্তিষ্কে শুধু এই সংকল্পের বিবর্তন চলত যে—যার জন্ত সে এত দুঃখ পেয়েছে, সেই প্রেমকে উচ্ছেদ করা ছাড়া তার গত্যন্তর নেই। কিন্তু তা সত্ত্বেও সেই অনাথা ত্রিয়মাণ নারীর মধ্যে রানীকে হারানর কোনও উপায় থাকত না—।”

অনুদিত এই বিবরণ অভিনয়শিল্পে সৃষ্টিরহস্তের এক অকপট প্রমাণ। যে দর্শক এ বিবরণ দিয়েছেন তিনি তো এই সৃষ্টিমাহাত্ম্য নিয়েই উপলব্ধি করেছেন। নটীর সংবেদন এবং অভিনয় সৃষ্টিপ্রক্রিয়ার গুঢ় তাৎপর্বে পরিপূর্ণভাবে স্বপ্রকাশ। এই কাজ শিল্পী ছাড়া সম্ভব? গিরিশচন্দ্রের এবং অর্ধেন্দুশেখর মুস্তফী সাহেবের অভিনীত ‘বলিদান’ নাটকে করুণাময় চরিত্রের অভিনয়, গিরিশচন্দ্র, অমৃতলাল মিত্র, দানীবাবু এবং শিশিরকুমারের, ‘প্রজ্ঞা’ নাটকে যোগেশের চরিত্রের অভিনয় এই একই প্রক্রিয়ায় স্বতন্ত্র সৃষ্টি হয়ে রয়েছে—কেননা তাঁরা যে বিশিষ্ট শিল্পী ছিলেন।

প্রাচ্য দেশীয় এক শিল্পীর কাহিনী এই সূত্রে বলে নিই। এও রাজ্য বিদেশের কোন রাজসভায় একটি অপূর্ব নিসর্গচিত্র দেখে দেশে ফিরে এসে তাঁর রাজসভার চিত্রকরকে ফরমায়েশ করলেন একটি নিসর্গচিত্র অঙ্কিত করতে। এবং তাঁর রাজ্যের একটি সুন্দর জায়গায় উল্লেখ করলেন। চিত্রশিল্পী সেই জায়গায় রওনা হয়ে গেলেন এবং প্রায় এক বছর সেই জায়গায় থেকে রাজসভায় ফিরে এলেন। রাজা সাগ্রহে ছবি দেখতে চাইলেন। শিল্পী বললে যে, সে এবারে ছবিটি আঁকতে শুরু করবে। রাজা চটে গেলেন। শিল্পী রাজাকে বললে, ‘মহারাজ আপনি তো ওই বিশেষ জায়গায় বিশেষ কোন যুক্তির বা কালের ছবি আঁকবার



নির্দেশ দেননি। তাই সারা বছর ওখানকার, সকাল, দুপুর, সন্ধ্যা, রাত্রি এবং সকল ঋতুতে ওই জায়গা কেমন দেখতে তাই দেখে এসেছি—এবারে সেই জায়গার আত্মাটা আমার ছবির মধ্যে ধরবার চেষ্টা করব।’—শিল্পের সারকথা বোধহয় এইটাই। সে বস্তুর আকারকে অম্লকরণ করে না—তার অন্তর্লীন সত্তাকে প্রকাশ করে এবং সেটা তার নিজস্ব সৃষ্টি। সে কেবল নাট্যকারকে অম্লকরণ করে না—তার অভিশ্রায় বুঝে—আপন কল্পনা দিয়ে নতুন কিছু তৈরি করে।

“অভিনয় একটি শিল্পকলা রূপে গণ্য হইয়া থাকে।”—অভিনয়ের সংজ্ঞা নির্দিষ্ট করতে ‘ভারতকোষ’-এ শ্রী শঙ্কু মিত্র এ কথা বলেছেন। শিল্প কী? এই প্রশ্নের উত্তরে বলা হয়ে থাকে, যে শিল্প হল সেই অভিজ্ঞতা যা কোন এক শিল্পীর সৃষ্টি; সেই শিল্পবস্তুটি সম্পূর্ণতা লাভ করে সন্দেহ মাহুকের রসাস্বাদনের মধ্যে। অর্থাৎ ভোক্তা মাহুকের কাছে সেই রস পরিবেশিত হওয়া চাই এবং সেই মাহুকের সেই শিল্পরস অভূতপূর্বরূপে আস্বাদ করা চাই। একজন চিত্রকর, একজন ভাস্কর, একজন সঙ্গীতশিল্পী তাঁদের আপন-আপন সৃষ্টিকর্মের মধ্যে বিচিত্র আবেগকে সৃষ্টি করেন। মাহুস সেই আবেগ-উদ্ভাপ অম্লভব করতে পারেন প্রত্যক্ষণের মধ্যে। প্রত্যেক শিল্পের আবেগ স্বতন্ত্র পদ্ধতিতে সৃষ্ট হয়। এ সম্পর্কে শ্রী শঙ্কু মিত্রের প্রাণ্ডক্ত প্রবন্ধ থেকে উদ্ধৃতি বস্তুবাক্যে সুপরিষ্কৃত করতে সাহায্য করবে। তিনি লিখেছেন,

“প্রত্যেক শিল্পকলারই একটি নিজস্ব ও স্বাধীন প্রকাশভঙ্গী থাকে বাহার দ্বারা উহা এমন কিছু আবেগ সৃষ্টি করিতে পারে যাহা অন্য কোনও শিল্প পন্থায় সম্ভব নহে। উদাহরণ স্বরূপ বলা যাইতে পারে যে, গানে যখন একটি বিশেষ পদ্যের পর আরও একটি বা একাধিক বিশেষ পদ্য লাগানো হয়, তখন তাহা শ্রোতাদের মনে যে প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে তাহা অন্য কোনও প্রকারে অনুভবে সঞ্চারিত করা সম্ভব নহে। চিত্রেও সেই রূপ। বিশেষ একটি রঙে বা বিশেষ একটি রেখায় ইহা যে আবেদন দর্শকের মনে জাগাইয়া থাকে তাহা অন্য কোনও প্রকারে সম্ভব নহে। সেইরূপ অভিনয়েও বাচনভঙ্গী, অঙ্গভঙ্গী ও অভিনেতার সত্তার অভিক্ষেপ দ্বারা এমন কিছু আবেগ সৃষ্টি করা সম্ভব হইয়া উঠে যাহা লিখিয়া প্রকাশ করা যায় না, আঁকিয়া প্রকাশ করা যায় না, বা গাহিয়া প্রকাশ করা যায় না।”

শিল্পের যে লক্ষণগুলির দ্বারা আমরা ভাস্কর্য, চিত্র এবং সংগীতকে শিল্পের পর্যায়ে ফেলছি, অভিনয়ের ক্ষেত্রেও সেই লক্ষণগুলি বর্তমান। এখানেও একজন শিল্পী বিশেষ রসসৃষ্টির কাজে নিয়োজিত এবং সে রস অপরের মনে প্রচণ্ড কুশলতায় সঞ্চারিত হয়। শিল্প উপভোগের দ্বারা মাহুকের মনের যে শুদ্ধি, মাহুকের চিন্তার রাজ্যে যে ঢেউ এবং তার ধাক্কা তা সবই অভিনয়শিল্পে সম্ভব হয়।

তবু প্রশ্ন ওঠে অভিনয় কি কেবলমাত্র প্রকৃতির অনুল্লকরণ? অভিনয়কে শিল্প বলে ধার্মা মানতে চান না তাঁদের যুক্তি হল যে অভিনেতার নিজেরা কোনও সৃষ্টি করছেন না। নাট্যকারের সৃষ্টি শিল্পকে রূপ দিচ্ছেন মাত্র। একটা চরিত্রের বা কিছু ভাবনা, চিন্তা কার্যাবলী সবই নাট্যকার তাঁর আপন কল্পনার দ্বারা সৃষ্টি করে দিয়েছেন, কাজেই অভিনেতাকে স্বতন্ত্র স্রষ্টা বলা চলে না। এরই চরম অভিব্যক্তি দেখি প্লেটোর লেখার। সক্রেটিস ও এক আত্মত্বিকার 'ইঅন'-এর আলোচনার মধ্যে তিনি বলেছেন :

“সক্রেটিস । ...তুমি যে হোমারের কাব্য ভালো আত্মত্বিক করতে পারো তার কারণ এ নয় যে তুমি বড়ো শিল্পী, - তার কারণ এই যে তোমার মধ্যে একটা ঈশ্বর-মত শক্তি কাজ করে এবং তার বলে তুমি হোমারের অভিকৃত করে ফেলো। ...যে সমস্ত বড়ো কবি, মহাকাব্য রচনা করেছেন, তাঁরা সবাই ঈশ্বরিক শক্তিতে উদ্বুদ্ধ হয়েছেন - তার ক্ষেত্রে কোনও শিল্পনৈপুণ্যের দরকার হয়নি।”

অর্থাৎ অনুল্লপ্রেরণা ও ঈশ্বরী শক্তিই সৃষ্টির মূল রহস্য। বেচারী ইঅন বড় দুর্বল হয়ে পড়ে। কিন্তু যুক্তি দেবার চেষ্টা করে নিজের স্বপক্ষে — কিন্তু প্রতিপক্ষ যে স্বয়ং সক্রেটিস প্রমুখ্যে প্লেটো। তিনি আবারো বলেন :

“ঈশ্বর কবির মনকে অধিকার করে তাকে তাঁর ভূতের মতো ব্যবহার করেন - ভগবানই আসল বক্তা, কবি কেবল তাঁর বক্তব্যের বাহন। ...এর থেকে অবিসংবাদিত ভাবে প্রমাণ হয়ে যায় যে সব কবিতাকে বা কাব্যকে আমরা মহৎ বলি সেগুলো আসলে ঈশ্বরের সৃষ্টি এবং কবির ঈশ্বরের সৃষ্টির ব্যাখ্যাকার মাত্র। ... আর তোমরা কবিরের সৃষ্টির ব্যাখ্যা করো। ... (অর্থাৎ) তোমরা হলে ব্যাখ্যাকারের ব্যাখ্যাকার।”

এই প্রসঙ্গেই তিনি ঈশ্বরকে মূল চৌষক শক্তি বলেছেন, কবির হলে সেই চৌষক দ্বার। আকৃষ্ট লোহ খণ্ড বা আকর্ষণের কলে নিজেও খানিকটা চৌষক শক্তি সঞ্চয় করে - সেই চৌষক শক্তির আকর্ষণে আত্মত্বিকার আকৃষ্ট হয়ে একই উপায়ে খানিকটা চৌষক লাভ করছে এবং সেইটুকু ক্ষমতাত্তেই সে দর্শক আকর্ষণ করছে। সেই প্রাচীনকাল থেকেই এ তর্ক চলে আসছে। কিন্তু শিল্প সম্পর্কে আমাদের ধারণা অবশ্যই বিবর্তিত হয়ে এসেছে। এবং আজকে তাই প্লেটোর অন্ত অনেক ধারণাকে (তাঁর কালে তা যতই সত্য বলে গ্রাহ্য হোক না কেন) এব বলে মানা যায় না।

কিন্তু অভিনেতার সৃষ্টির উৎস কী, এ তর্ক আজও সমান উৎসাহে চলে আসছে। প্রসঙ্গত এক আপানী অভিনেতার কথা উল্লেখ করা যায়। তিনি 'নো' নাটকের শিল্পী; একদিন তিনি দেখলেন যে তাঁর পাণ্ডিত পুত্র রাত্তায় এক বৃদ্ধা

মহিলার শিখনে-শিখনে থাকে এবং সেই বুদ্ধার হাঁটা, খাশা, ভক্তি ইত্যাদি অঙ্ক-করণ করে চলেছে। তিনি পরে জিজ্ঞেস করে জানতে পারলেন যে ছেলোটর খারণ। যে সে এই অঙ্কশীলনের দ্বারা এক কালে বৃদ্ধা মহিলার চরিত্রে পারদর্শী অভিনেতা হয়ে উঠবে। অভিনেতা-পিতা তাকে বললে : “তবে তুমি কোনদিনই ‘নো’ নাটকে অভিনয় করতে পারবে না। তোমার মনের মধ্যে সেই বিধাসটা আনতে হবে যে তুমি একজন বৃদ্ধ - তখন দেখবে বাইবের লক্ষণগুলো। আপনিই ফুটে উঠবে।”

উনবিংশ শতাব্দীতে ফরাসী অভিনেতা কস্তা ককল্যাঁ শিল্পকে বলেছেন “একটা বিদ্যাস বাত্রে কাবোর আভরণ থাকবে এবং মাহুষের কাছে তা গ্রহণ-যোগ্য হয়ে উঠবে সত্য হিসেবে। এই কাজ সম্পন্ন করতে চিত্রশিল্পীর উপকরণ হিসেবে রং থাকে, তুলি থাকে, থাকে পট; ভাস্কর গ্রহণ করেন পাথর, মাটি, বস্ত্র; কবির আছে শব্দ, সংগীত - অর্থাৎ ছন্দ, স্বর, মাত্রা। এই উপকরণ এবং মাধ্যমের ভিন্নতাই শিল্পকে স্বতন্ত্র করে তোলে। আর, অভিনেতার উপকরণ হল সে নিজে। - তার মুখ, তার দেহ, তার জীবন হল তার উপকরণ; এই নিয়েই সে কাজ করে, এই নিয়েই সে গড়ে তোলে তার সৃষ্টি শিল্প।

আমরা মনি যে অভিনয় যখন শিল্প হয়ে ওঠে তখন এই উপকরণ এবং নাট্যকার-সৃষ্টি চরিত্র অবলম্বন করেই মহৎ অভিনয়শিল্পী কাজ করেন এবং সৃষ্টি করেন। তাই নাট্যকারের সৃজিত চরিত্রের মুখে যে সংলাপ তা ছাপার অক্ষরে গড়ে যে খারণা পাঠকের মনে জন্মায় - সে চরিত্রের অভিনয় দেখতে গিয়ে শিল্পীর সৃষ্টির স্বাদ পাই আমরা। এ সম্পর্কে শ্রী শঙ্কু মিত্র উদাহরণ হিসেবে বা উল্লেখ করেছেন তা প্রাধিকারযোগ্য।

“‘আমার সাক্ষানো বাগান শুকিয়ে গেল’ - এই কথা কবিতা ‘প্রফুল্ল’ নাটকে হাজারবার পড়িয়াও ইহাও উচ্চারণের মাধ্যমে অভিনেতা গিরিপচন্দ্র দাস গভীর ব্যাখ্যায় যে বিশিষ্ট রূপটি প্রকাশ করিতে পারিতেন তাহা অনুমান করা অসম্ভব। বা ‘সীতা’ নাটকে শিশির-কুমার যে ভাবে ‘শত্রু! শত্রু!’ বলির লবের গণ্ডে স্বহৃৎ-স্বহৃৎ আঘাত করিয়া এক জটিল আবগেগ সৃষ্টি করিতেন, তাহাও ভেমনই না দেখিয়া আশ্চর্য করা সম্ভব নহে। এইগুলি ভাষাকে ছাড়াইয়া ভাষার ব্যবহারের উদাহরণ স্বকণ স্মরণ্য।”

নাট্যকারের রচনা এখানে উপকরণ হিসেবে ব্যবহৃত হল। এ ছাড়া অভিনেতার আপন দেহ, নিজ জীবন উপকরণ হিসেবে অস্বাভাবিক শিল্পের শিল্পীর মতো পূর্ণকর্তৃবাধীন রেখে নিজের সৃষ্টির কাজ করে যায়, যে সৃষ্টি স্বতন্ত্র শিল্পের মর্যাদা পাবার যোগ্য।

“প্রত্যেক অভিনেতা, প্রত্যেক ‘আর্টিস্ট’ শিল্পী নিজের মস্তিষ্কের মধ্যে দুইটি মানুষকে বহন করেন। একজন যিনি সৃষ্টি করেন, আর একজন যিনি সৃষ্টি হন। একজন ‘বিচারক’—একজন ‘কর্মী’।” —নাট্যাচার্য শিশিরকুমারের এই উক্তিটির সঙ্গে বহুদিন পূর্বে ইতালীয় প্রখ্যাত অভিনেত্রী এলিওনেরা দুজেব একটি উক্তি স্মরণ্য। তিনি তানিগ্লাভস্কিকে উপদেশচ্ছলে বলেছিলেন, “tutto ricordare e tutto dimenticare.” অর্থাৎ নাট্যশিল্পের মূলমন্ত্র হচ্ছে একই সময়ে সমস্ত মনে রেখে সমস্ত ভুলে যাওয়া।

অভিনয়রীতির উৎকর্ষ, স্বরসাধনায় সিক্তি, ভাব ও ভাবের পরিপূর্ণ অভিব্যক্তি, এগুলোই নাট্যামোদের মুখ্য সহায়। আত্মার প্রদোষ স্বাক্ষরে যে আবেগের উদয় হয় তা পদ্ধতি ব্যতিরেকে পাদপ্রদীপের ওপারে দর্শকদের কাছে পৌছনো অসম্ভব। এই উক্তিটি বিশ্লেষণ করলে দেখতে পাওয়া যাবে যে অভিনেতাকে অভিনেয় চরিত্রের আবেগ অমুভব করতেই শুধু চলে না—তাকে চরিত্রের সেই আবেগকে দর্শক সমক্ষে প্রদর্শনও করতে হয়। নইলে সে-অভিনয় বার্থ হতে বাধ্য। সমস্ত শিল্পকলার লক্ষ্য তার উপভোক্তাদের জন্ত। অভিনয়শিল্পে এই কথাটা আরও সত্য। কেননা অভিনয় তো নিজ গৃহে সম্পাদিত হয় না। এই আবেগ এবং পদ্ধতি ব্যতিরেকে তাব প্রকাশ যে সম্ভব নয় এই মূল কথাটা অভিনয়তত্ত্বে অভিনেতার দ্বৈত সত্তা হিসেবে বিবেচিত। সত্ত্বত, অভিনয়কালীন অভিনেতাকে দু’টা সত্তা বজ্জা রাখতে হয়। একজ্ঞ যে চরিত্রটি সৃষ্টি করছে, অভিনীত চরিত্রের আবেগ অমুভব করছে, আব একজন যে সেই সৃষ্ট চরিত্র বা অমুভূত আবেগকে বুদ্ধি দিয়ে, বিচার করে, মঞ্চের কলাকৌশল মনে বেখে দর্শক সমক্ষে প্রকাশ করছে।

অভিনেতার এই দ্বৈত সত্তা বজ্জা রাখতে হয়। সমস্ত ভুলে গিয়েও সমস্ত মনে রাখতে হয়। এ সম্পর্কে অষ্টাদশ শতাব্দীতে দেনি দিদেরো তাঁর *Paradox*-এ বলেছেন যে আবেগান্বিত অভিনেতা “can neither judge his effects, nor consistently achieve them.” — এইজাতীয় অভিনেতার নিজের মনের ওপর কোন নিয়ন্ত্রণ থাকে না। তার কলে মঞ্চে করণীয় ক্রিয়াকৌশল সম্পর্কে সে অবহেলা দেখায়। এর চূড়ান্ত নিদর্শন হিসেবে খ্রীষ্টপূর্ব ৫৪ অব্দের এটি ঘটনা উল্লেখ করা যেতে পারে। মিসেরো অবশ্য সেই অভিনেতার আবেগসম্পন্ন অভিনয়ের খুব খ্যাতি করেছেন। আবেগসম্পন্ন সেই অভিনেতা একটি নাটকের প্রতিহিংসার মুহুর্তে এমনই ক্রোধাক্ত হয়ে পড়েছিলেন যে মঞ্চে

বিচরণকারী এক ভৃত্যকে তিনি তাঁর হস্তধৃত রাজনও দিয়ে আশাত করেন— সে আশাতের প্রচণ্ডতায় সেই হস্তভাগ্য ভৃত্য-চরিত্র-অভিনেতা মাথা বায়! এর আবেগ অস্বভাব করবার ক্ষমতা খুবই প্রবল কিন্তু নিজের ওপর কর্তৃত্ব নেই।

দ্বিদেরো বলেছেন যদি ধরে নেওয়া যায় যে একজন ভাল অভিনেতা বুদ্ধি দ্বারা পরিচালিত না হয়ে কেবল আবেগ দিয়ে অভিনয় করে চলেছে এবং নিজেকে ভুলে গিয়ে আত্মসমর্পণ করেছে চরিত্রের আবেগের কাছে — তাহলে কী হবে? উত্তরে তিনি বলেছেন— সে হয়তো নেশা ধরাতে পারে,— একটি বা দুটি কিংবা তিনটি স্কন্দ মুহূর্ত তৈরি করতে পারবে! কিন্তু সেটাই কি সব! স্কন্দের এক-আধটা মুহূর্ত অথবা সর্বাঙ্গস্কন্দের একটা ভূমিকা—কোনটা প্রিয়? একটা চরিত্রের আলো-ঈশ্বরিত্ব, তার শক্তি এবং দুর্বলতা, শাস্ত এবং ভয়ংকর মুহূর্তের মধ্যে একটা সংযোগসেতু, স্কন্দ কার্যকার্য এবং সাময়িক রূপকল্পে সুপরিকল্পিত পদক্ষেপ—এসবই স্থির মস্তিষ্কের কাজ। গভীর বিচারবোধের কাজ। সূ-কচির নিদর্শন। অভিজ্ঞতা ব্যতিরেকে এ কাজ সম্ভব নয়—সম্ভব নয় ক্ষুদ্রশীলিত পদ্ধতি ব্যতিরেকে। অভিনয়ে বৈজ্ঞানিক সত্তার উল্লেখ এই সুবাদেই। সমস্ত পরিকল্পনাটা মাথায় না থাকলে সে অভিনয় অর্বাচীন হয়ে থাকতে বাধ্য। দ্বিদেরোর অভিনয়তত্ত্বে তাই ‘স্কন্দ-আবেগের ওপর মস্তিষ্কের নিয়ন্ত্রণের কথা খুব জোরালভাবেই প্রতিষ্ঠিত।

নাট্যাচার্য শিশিরকুমার তাই বলেছেন, “যে মুহূর্তে ‘লব’র মুখ দেখিয়া আমি ‘সীতা’র কল্পনায় আত্মহারা হইয়া যাই—সেই মুহূর্তেই ‘লব’কে আমার দক্ষিণ-পার্শ্বে সরাইয়া নিজের মুখে ওই পাঁচশো-ওয়াই-ক্যাণ্ডেল-পাওয়ারের সবটুকু আলোর সুযোগ সুবিধা সম্পূর্ণ গ্রহণ করিতে হয়। আত্মহারা হইলে কি এটা সম্ভব হয়।” এই প্রসঙ্গেই তিনি বিচারক ও কর্মী এই দুই সত্তার অল্প সময়ের কীভাবে সত্যিকার ‘আর্টিস্ট’ বজ্র হয় সে কথাও বলেন। “Actors on Acting” প্রবন্ধে বকল্যা অভিনেতার এই বৈজ্ঞানিক সত্তা সম্পর্কে বিশদ আলোচনা করেছেন। এই বৈজ্ঞানিক সত্তাই হল অভিনেতার সম্পদ এবং বৈশিষ্ট্য। তার একটা সত্তা হল যে অভিনয় করেছে সে। বকল্যা এই সত্তাকে আখ্যা দিয়েছেন ‘বস্ত্র’। অপর সত্তা হল ‘বস্ত্র’—বা ব্যবহার করে অভিনয়কার্য প্রকাশিত হচ্ছে। প্রথম সত্তা,— যে চরিত্র অভিনীত হবে তাকে প্রাণধান করছে, আত্মত্যাগ করছে, কিংবা বলা যায় যে, কেহেতু চরিত্রটা নাট্যকারের সৃষ্টি—সেইহেতু প্রথম সত্তা নাট্যকারের অস্থ-ভূমিকে আশ্রয় অস্বভাবের সঙ্গে মিলিয়ে নিচ্ছে। দ্বিতীয় সত্তা ‘বস্ত্র’ এই অস্থ-ভূত

চরিত্রটিকে রূপ দিচ্ছে। প্রথম সত্তা স্বভাবতই দ্বিতীয় সত্তার ওপর প্রাধান্য বিস্তার করবে সব সময়ে - তাকে নিয়ন্ত্রণ করবে - বিশেষ করে যত্নে।

অভিনয় দেখতে-দেখতে যখন দর্শক অভিভূত সেই তন্ময় মুহূর্তেও অভিনেতাকে তার প্রথম সত্তাকে জাগিয়ে রাখতে হয় সতর্ক প্রহরীর মতো - যাতে সে তার সমস্ত ক্রিয়ার প্রতিক্রিয়া লক্ষ রাখতে পারে। ভাবাবেগে ভেসে গেলে তার চলে না। এবং যে কাজ সে করছে সে কাজে জীবন থেকে সে যে রূপ আহরণ করছে - সেই জীবনকে - সেই সত্যকে ভুলে গেলেও তার চলে না। ককল্যার মতে দ্বিতীয় সত্তার ওপর প্রথম সত্তার যত বেশি কর্তৃত্ব বজায় থাকবে - অর্থাৎ অহুত্বটিকে পরিকল্পনা অহুয়ারী প্রকাশ করার কর্তৃত্ব অভিনেতার যত বেশি থাকবে, অভিনেতা ততই সফলতার দ্বারে এসে পৌঁছবে। শিশিরকুমারের আলোচ্য উদ্ধৃতি এই মতবাদেরই পরিপোষক।

তানিষ্ঠাভক্তি ককল্যার মতের সমালোচনা করলেও অভিনেতার বৈত সত্তাকে অস্বীকার করেননি। প্রকাশ-পদ্ধতি এবং আবেগ-অহুত্ব নিয়ে তিনি অবশ্যই জোরাল তর্ক তুলেছেন। তাঁর সমালোচনার মূল কথা হল: মানুষের সূক্ষ্ম ও গভীর অহুত্বগুলিকে কেবলমাত্র কৌশল দ্বারা প্রকাশ করা যায় না। কিন্তু এ আলোচনা আমাদের নিয়ে যাবে প্রসঙ্গান্তরে।

## মারিওনেট ও মানুষ

‘—নিজেকে কখনো একলা অনুভব করেছ রাত জেগে অন্ধকারের মধ্যে চেয়ে থেকেছ, —একলা ঘরের মধ্যে খাটের বাজু আঁকড়ে ধরে কাউকে আঁত হাহাকার করতে শুনেছ, —দেখেছ তার শাণ্ডা শরীরের খরখরানি? —কল্পনা কর সেই মানুষ রাতের অন্ধকার পাড়ি দিয়ে আলো দেখতে গেল, —আলোময় আকাশের দিকে সোজা হয়ে দাঁড়াল। তারপর সেই ব্রাহ্মমূর্ত্তে স্থান করে শুদ্ধ হয়ে সংকল্প-বদ্ধ দৃঢ় পরাক্ষেপে সবার অলক্ষ্যে প্রাসাদ থেকে বেরিয়ে পড়ল পথে। তখন দেখা হল ক্ষিপ্ত জনতার সঙ্গে, সেই মানুষ কী করে তার অনুভূতিকে, উপলব্ধি সত্যকে, তার ছটফটানিকে প্রকাশ করবে? —তোমার অভিজ্ঞতায়, কল্পনায়, এই কষ্ট, এই বেদনা উপলব্ধ হয়ে থাকলে তবেই তোমার মধ্যে দিয়েই সেই মানুষটিকে দেখতে পাব। তখন দেখবে অহেতুক চৈত্যাতে হচ্ছে না—গলার শির ফুলিয়ে; আবেগকে টুথপেস্ট-এর মতো টিপে বের করতে হবে না; কারণ সে লোক মিথ্যাচরণ করছে না, সে তার নিজের কথা ব্যক্ত করছে—নিজেরই বেদনাকে ভাষা দিচ্ছে।’ —নির্দেশক অভিনেতাকে বোঝাচ্ছেন একটা দৃশ্য—সেই সূত্রেই বলছেন কথাগুলি। তার মধ্যে কল্পনাকে ধাক্কা দিয়ে, তাকে সক্রিয় করে সৃষ্টি-শীল করে তোলার প্রয়াসে নিযুক্ত তিনি। ‘—এ তো মেঠো বক্তৃতা নয়; সেখানে তোমার বোধ, তুমি, তোমার বথার্থ আবেগ এগুলোর সঙ্গে কথাগুলো সম্পর্কশূন্য হলেও কাঁচ চলে যাবে। সেখানে শুধু শব্দের ঝঞ্ঝারে প্রোতার মনে একটা উত্তেজনা সৃষ্টি করবে। সেখানে কথাগুলোর ওপর একটা বোঁক দিয়ে প্রোতাকে উত্তেজিত করাটাই তোমার কাজ; তুমি পেশাদার বক্তৃতাবাজ হতে পার, রাজনৈতিক নেতাদের হাতে কলের পুতুল হয়ে বাঁচাতেই তোমার সার্থকতা; ট্রেনের ফেরীওয়ালাদের মতো। এখানে শিল্পী হিসেবে তোমার কাজ তোমার ভেতরটাকে প্রকাশ করা। অর্থাৎ মানুষটাকে দেখতে চাই; শুধু কথা নয়, —নাট্যকারের সংলাপ অনিবার্হ হচ্ছে যে অনুভবকর্ম মনে, সেই মনের অধিকারী ব্যক্তিটিকে দেখতে চাই—লোককে ধোঁকা দেওয়া কাজ নয়—নিজের আবেগকে

প্রকাশ করা — নিজের গভীর অভিজ্ঞতাকে রূপ দেওয়াটাই কাজ ।’ — বহলা চল-  
ছিল ; নির্দেশক অভিনেতাকে কলের পুতুল করতে চাননি — চেয়েছেন শিল্পী  
হিংশেবে সার্থকতার পথে চালনা করতে । সে যেন নিজেকে প্রকাশ করতে পারে  
তার সৃষ্ট চরিত্রের মধ্যে । সর্বগ্রাসতন্ত্রের একনায়ক নন — স্বজনসমবায়ের স্বার্থ  
কর্ণধার তিনি । স্বাভাবিক প্রযোজনায় আত্মবান্, নটসমবায়ের একান্তবোধ  
র্তাব লক্ষ্য ।

এর থেকে সম্পর্ক নির্ণীত হয় নির্দেশক ও অভিনেতার মধ্যে । থিয়েটার-  
শিল্পের দুটো বৈশিষ্ট্য এই সম্পর্ক নির্ধারণ করেছে । প্রথমত, এ তিলোত্তমা শিল্প  
নটসমবায়ের একান্তবোধ থেকে উৎপন্ন । দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য, এ প্রযোজনায় মূল  
হল অভিনেতা, — অর্থাৎ মানুষ । নির্দেশকের শিল্পসাধনা আব-পাঁচটা শিল্পসৃষ্টির  
উপাদানের সামিল বলা হলেও সে তার আপন অধিকারেই স্রষ্টা । গোলমালটা  
বাধল বোধহয় এইখানেই । অথও অভিনয়শিল্পে কে শিল্পী ? নির্দেশক যদি  
দাবি করেন যে তিনিই একমাত্র শিল্পী থিয়েটারের, বাকি আর সব উপকরণ-  
মাত্র এবং তাঁকেই সব উপকরণগুলো একত্র সংকলন করতে হয় একটা সমগ্র  
শিল্প সৃষ্টি করতে, তবে এই অভিনেতাকে নিয়ে, এই প্রাণবান্ উপকরণ সম্পর্কে  
ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের অরাজকতার প্রশ্ন উঠিয়ে দেটা যে অথও শিল্পসাধনার পরিপন্থী  
— তা বলতেই হয় । নাট্যকারের নাটক, চিত্রশিল্পীর মঞ্চসজ্জা, সাজপোশাক,  
এই বিভিন্ন উপকরণগুলি বিভিন্ন শিল্পীর সৃষ্ট বস্তুমাত্র এবং এই বস্তুগুলিই নির্দেশক  
তার প্রযোজিত নাটকের আদর্শ অনুযায়ী ব্যবহার করে থাকেন । কিন্তু অভিনয়-  
শিল্পীর সৃষ্ট শিল্প, প্রাণহীন বস্তুগদবাচ্য নয় — তা মানুষটার সঙ্গেই যুক্ত । কাজেই  
যদি মেনে নেওয়া হয় যে পরিচালকই একমাত্র শিল্পী থিয়েটারে — তাহলে তাঁর  
শিল্প-উপাদানকে শুধুমাত্র উপাদান হয়েই থাকতে হবে, এ দাবি উঠবেই । অভি-  
নেতা যে মারিওনেট-জাতীয় কলের পুতুলমাত্র তাও স্বীকার করতে হবে । তখন  
সেটাই নটশিল্পের আদর্শ বলে বিবেচিত হবে ।

কিন্তু আমি অভিনেতা — আমি মানুষ — আমি আপন অধিকারেই স্রষ্টা ; শুধু  
উপকরণমাত্র নই — তার চেয়েও বেশি কিছু । এ আমার দৃষ্টি নয় — এ আমার  
স্বার্থ অহংকার । আমি কী করে ভাবব যে পরিচালকের হাতে স্রষ্টার বীধন  
আমার নিয়ন্ত্রক ; আমি কী করে মানব যে আমি পুতুল নাচের পুতুলমাত্র ।

‘পুতুল নাচের পরিচালক স্বাভাবিকভাবেই পুতুল-নটের স্বৈরাচারের প্রতি-  
বাদ করতে পারেন । বলতে পারেন যে ‘পুতুল-নট’ সমগ্র সাম্রাজ্যের অধীন



জ্ঞানভেদে বাধ্য। শৃঙ্খলার কথা বস্তুতঃ। কিন্তু এ শৃঙ্খলা কোনক্রমেই আত্মজের নৈবিক আর ক্যাপটেনের সম্পর্কের সূত্র ধরে বিচার্য নয়। আমি তো বিব্রোহী নই - যে শৃঙ্খলার নামে আমার হাতে হুড়ি পড়বে। আত্মজের থিয়েটারে নির্দেশক তো অনস্বীকার্য বাস্তব। তাঁর ভাবনা, তাঁর চিন্তা, বুদ্ধি, নাটকের মূল বস্তুবা সম্পর্কে তাঁর ভাব এবং এই অথও শিল্পমাধ্যমে তাঁর প্রকাশ-প্রচেষ্টার সঙ্গে কীভাবে অভিনয়, মঞ্চ, আলো, স্রব্দ যুক্ত হবে - এ সব আলোচনার তো আমিও অংশীদার। একটা অস্বাভাবিক ব্যাপ্তির জন্য দিতে আমি তো চাই না - আমি নাটকের মূল স্রব্দ এবং পরিচালকের বাধ্য। অস্বাভাবী আমার বোধকে মিলিয়ে একটা চরিত্রকে বুঝতে উদ্বুদ্ধ। সে অস্বীকার তো কবেছি, - বোধশিল্পের আত্মাকে বোঝাবার চেষ্টা করেছি।

একজন ভাস্কর বা একজন চিত্রশিল্পীর সঙ্গে থিয়েটারের শিল্পী-পরিচালকের তফাৎটা স্বীকার করতেই হবে। প্রাণহীন উপকরণ দিয়ে ভাস্কর, চিত্রশিল্পী তাঁদের মনোগত বাসনাকে, কল্পনাকে, আদর্শকে রূপ দিতে পারেন এবং সেই শিল্পমাধ্যমে দর্শকের সঙ্গে তাদের ব্যক্তিত্বরূপের পরিচয় ঘটে। কিন্তু থিয়েটারের শিল্পীর প্রধান উপকরণ প্রাণহীন বস্তু নয় - মানুষ; তাই এ শিল্পের প্রকাশও জটিল। এবং যে বাই বলুক অভিনয়শিল্পই নাট্যপ্রয়োগের প্রধান অঙ্গ। পাদ-দীপের প্রভামণ্ডলের ভেতরে এবং বাইরের মধ্যে প্রত্যেক বোণসূত্র হল অভিনেতা। অনন্ততঃই পরিচালককে দেখতে পাওয়া যায় 'মারিওনেট'-এর খেলার। কিন্তু অভিনয়শিল্পে নটের ব্যক্তিত্বরূপই নাটককে সঞ্চারশীল করে তোলে, কারণ সে ব্যক্তিত্বরূপের সারভাস্ত হচ্ছে স্বাতন্ত্র্য এবং প্রয়োজনমতো বিস্তারণ ও সংকোচনের অনন্ত ক্ষমতা। নট তার অন্তরের সমবেদনাকে, অজলীলায় প্রতি-ফলিত করে দর্শককে বিচলিত ও বিগলিত করে। থিয়েটারে পরিচালক, নাট্যকার, চিত্রশিল্পী, স্রব্দকার প্রত্যেকে দর্শকের কাছে অপ্রত্যক্ষভাবে বাধ্য হয়ে ওঠেন নটের মাধ্যমে। পিকাসোর ছবির উপকরণ - রং, তুলি, ক্যানভাস, কোনটাই বিচ্ছিন্নভাবে শিল্প নয়, ওগুলো উপকরণবস্তুই - তাই তাঁর একক-সৃষ্টি শিল্পবিচারের সময় ওগুলোর আত্মপ্রকাশের প্রসঙ্গ ওঠে না। যেমন কোন আবু বক্স প্রোতার বিটোকেনের 'লিফ্‌-লিফ্‌নি' ভাল লাগে কেননা তার মধ্যে কোকিলের কুহ-রবের অঙ্গরূপ স্রব্দ বর্তমান - এ উদাহরণ একেত্রে অবাচীন মনের পরিচায়ক। কেননা থিয়েটারের সঙ্গে এগুলি তুল্যমূল্য নয়। প্রবোধকের অনন্ততঃই বাধ্য করে যে নাট্যশিল্পও ঐরকম উপকরণ নিয়ে একক সৃষ্টি তবে অবস্টি

‘স্রষ্টির উপকরণ হিশেবে জ্যোত্স্না মাছুষ ব্যর্থ- কারণ সে নিরন্তর পরিবর্তনশীল’- এরকম প্রলাপের প্রজ্ঞার দিড়েই হবে। তার কারণ নাট্যশিল্প যে কতকগুলি শিল্পের সমন্বয়ের কলে এক জটিল শিল্পরূপ এ সত্যকে তাঁরা অস্বীকার করে পরিচালক নামক একমাত্র শিল্পীর আইডিয়াকে, একটিমাত্র আবেগের ভিত্তিইন বা প্যাটার্নকে রূপায়িত করাই একমাত্র লক্ষ্য বলে বিবেচনা করেন। কিন্তু বাস্তবিকপক্ষে পরিচালক স্রষ্টিশীল বা ভাস্করের সঙ্গে তুলনীয় হতে পারেন না। থিয়েটারশিল্প যে প্রধায় রূপ পরিগ্রহ করে তা ঐরকম একটিমাত্র প্রত্যক্ষ বা একক মাধ্যমের কল নয়। থিয়েটারশিল্পে মঞ্চকার একজন শিল্পী ; তিনি কাণ করেন মঞ্চচিত্রের নিজস্ব মাধ্যমে। থিয়েটারের কাজে তাঁর বোগ তাঁর নিজস্ব শিল্পের শিল্পী হিশেবে। আলোকশিল্পীও- আর-এক জাতের শিল্পী। পরিচালক নিজেও নিশ্চিত করেই আর-একজন শিল্পী। অভিনেতাও শিল্পী। তার মাধ্যম ভিন্ন এবং নির্দিষ্ট। তার ব্যক্তিত্ব, দেহ এবং কণ্ঠস্বর মাধ্যমের অন্তর্গত। এই অখণ্ড শিল্পের মধ্যে যুক্ত থেকেও সে স্বতন্ত্র - নইলে যে তার শিল্পীসত্তা লুপ্ত হয়ে যায়। এইসব কারণেই এ শিল্প জটিল - জটিলতার মধ্যেই এর মুক্তি। হয়তো এই কারণেই ‘বিশুদ্ধ শিল্প’ বলতে বা বোঝার ( স্বাণতা এবং সংগীত ) তার থেকে এ ভিন্ন। অভিনেতা এবং অভিনয় হল মাধ্যম; উপকরণ নয়, এই মাধ্যমেই নাটকের চরিত্র, তার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া রূপান্তরিত হচ্ছে - থিয়েটার-শিল্পে। নাট্যকারের লেখা নাটক, চরিত্র, পরিচালকের নির্দেশ - এগুলো হল অভিনেতার উপকরণ। কিন্তু যে অভিনেতা একটা মাছুষকে রূপ দিচ্ছে সে-ও নিজে মাছুষ। নাদির শা’র ভূমিকাভিনেতা শিশিরকুমার নাদির শা’র মতোই মাছুষ। শিল্প আর স্বভাব। স্বভাব থেকে শিল্পে কখন উত্তরণ ঘটছে? কোন্টা মাধ্যম আর কোন্টা উপকরণ? বিভেদীকরণের পন্থা সহজ নয়। যদি সহজ করতে হয়, যদি ‘বিশুদ্ধ শিল্পের’ অখণ্ডতার নামে অভিনেতাকে মৃতের সঙ্গে নিজেকে সমতুল্যজ্ঞানে স্রষ্টির মালমশলা হিশেবে বাঁচতে হয় তবে পরিচালক ‘পুতুল নাচ’ বা ‘মারিওনেট্’-এর মাধ্যমে নিজের আইডিয়াকে প্রকাশ করার প্রয়াসে নিবৃত্ত থাকলেই পারেন। জীবনঘটিত আবেগ-দম্ভ-গর্ব-সম্পন্ন মাছুষ নিয়ে কারবার করবার প্রয়োজন কী? জীবনের, মননের এ অপচয় কেন?

যদি এই হয় যে হত্যোর-বাঁধা পুতুল-কুশীলবেরাই অখণ্ড শিল্পসাধনার অঙ্গ-পন্থী এবং মাছুষের সহজ নাট্যবোধ এদের মধ্যেই প্রথম রূপ পেয়েছিল এবং সেই হেতুই আজকে থিয়েটারে রোমেন্সাল আনন্দের জন্ত কলের পুতুলকে নাট্যশিল্পের

আদর্শ করে তার অল্পবর্তন বাহনীয়, তবে প্রথম প্রশ্ন উঠবে : প্রাথমিক আদর্শ বিবর্তিত হল কেন ? পুতুল থেকে মুখোশধারী মানুষ; তার থেকে বৈশিষ্ট্যবর্জিত ঘর ক'টি চরিত্র এবং তারও পরে আজকের নাটক, অসংখ্য জটিলতা -- অসংখ্য চরিত্রের রূপায়ণ হল কেন ? হয়তো নাট্যকারের একাধিপত্য, কোন বিশেষ অধ্যায়ে অভিনেতার স্বৈরাচার, পটশিল্পীর দৌরাণ্ড্য এ নটলম্বায়ের গণভক্তের মূলে থাকা দিয়েছে তবু প্রযোজক নির্দেশকের অনন্ত আধিপত্যের ফলে যদি নাট্যকার এবং অভিনেতার মৃত্যু ঘাণি করা হয় শুধুমাত্র পরিচালকের আইডিয়াকে প্রকাশ করতে, পরিচালকের একটা প্যাটার্নকে রূপ দিতে তা হলে তা আরও মারাত্মক হবে। ভবিষ্যতে থিয়েটারশিল্পী যদি শুধু action scene এবং voice-এর মাধ্যমে তার অপূর্ণ সৃষ্টি সম্ভব করবেন বলে সংকল্প করেন তবে অল্প কোন অল্পরূপ শিল্প সম্ভব হলেও হতে পারে—কিন্তু থিয়েটারশিল্প—বা নাট্যকার, অভিনেতা প্রমুখ শিল্পীর সমবায়, তার ঘাণি প্রত্যাহিত হবে।

এঁরা ঘবঘীপের ছাত্রাবাজীকে সাক্ষী মেনে কিংবা প্রাচ্যের প্রাচীন নাট্যকলার অল্পদেশে নটের মুখ মুখোশে ঢেকে তার আবেগসমৃদ্ধ স্বরস্বপ্ন অভ্যুত্থানকে সমগ্রতার খাতিরে অনায়ালেই নিয়ন্ত্রণ করার কথা তুলতে পারেন। এঁদের ভাবগতিক দেখে এই সিদ্ধান্ত করা ছাড়া উপায় নেই যে এঁরা লিখিত নাটকের পাত্রপাত্রীব ওপরে আরোপিত চরিত্র-বৈচিত্র্যে বিশ্বাসী নন। তাই এঁরা অষ্টাদশ শতকের ভেনিসীয় নাট্যরীতি 'কোম্পেনি-দে-ল'আর্টে'র আদর্শ প্রতিষ্ঠা করতে চান। সেই নাটকের মানুষেরা ছাচে ঢালাই। অভিনেতাবা হার্লিকুইন, কলাম্বাইন, কবিবাজ, ছুরাচার ইত্যাদি—এবং তারা বৈশিষ্ট্যহীন; মনগড়া সংলাপ তারা আরম্ভি কবিত। অর্থাৎ মানুষ নিয়ে কারবার করলেও তার ব্যক্তিত্বকে বর্জন করতে হত—ব্যক্তিগত ভাববাহনকে কড়া অল্পশাসনে বাঁধতে হত—এই হল তাঁদের আদর্শ। একটু খেয়াল করলেই বোঝা যাবে এদের বিবাদ অভিনেতার সঙ্গে নয়। অভিনেতাদের নাটকের সঙ্গেই। নাট্যকহীন অভিনেতাহীন এদের প্রয়াস সৈন্ত্যনলে নিয়োজিত হলে—সেনানলের 'রোডমার্চ' নাট্যকলার ত্রুটি উল্লেখ্য হত। কারণ এ ধরনের অল্পষ্ঠানে প্রত্যেক সৈনিকের পদক্ষেপ একটি তারে বাধা, প্রত্যেক সৈনিক-নটের মুখ একই সর্বজনীন মুখোশে ঢাকা। এদের মুখে মননের চিহ্নমাত্র থাকবে না এবং এদের বিস্তৃত প্রয়োগ শিল্পের রসগ্রহণের অন্তরায় হবে না।

অথচ আমি অভিনয়কে শিল্পজ্ঞানে এ কাজে নেমেছি। যদি ঘাণি করা হয় যে আমার অনায়াল বিচরণ ঘটবে জীবনের সমস্ত শিক্ষার ক্ষেত্রে—জিকেরটের

বাঠ থেকে মহুমেন্টের পাদদেশে, দর্শন থেকে বিজ্ঞানের রাত্তো, হাভুড়ি থেকে হারমোনিয়ামের স্বরে, দাবার ঘুটির চাল থেকে স্পুটনিকের চলনে পুলকিত হবার অবকাশ থাকবে আমার, তবে আমি যন্ত্রের নাট-বন্টু হয়ে থাকব কেন পরিচালকের তাঁবেদারি করতে। অথচ এ সব জ্ঞানের প্রয়োজন অভিনেতার ব্যক্তিত্বের ক্ষুরণ এবং বিকাশের জগুই। জীবন এবং জগৎ সম্পর্কে অভিনেতার বোধকে বাড়াবার জগুই। কেননা গভীরভাবে জীবনকে জানা গেলেই মহত্তর শিল্পসৃষ্টি সম্ভব।

যদি অভিনেতা সং শিল্পী হন তবে তাঁর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, সচেতনতা এবং বোধকে নিয়োজিত করবেন একটা চরিত্রকে রূপ দেওয়ার জগু। এবং এক অভিনেতা থেকে অল্প অভিনেতার পার্থক্যটা ধরা পড়ে এই বোধের তার-তম্য অনুসারেই। নির্দেশকের সঙ্গে তার আদর্শ সম্পর্ক হবে—নির্দেশকের সহ-যোগে তার ভাব এবং ভাবনাকে মিলিয়ে নিয়ে চরিত্র সৃষ্টি। অভিনীত নাটকের সামাজিক এবং আদর্শগত ব্যাখ্যা এবং চরিত্রায়ণ নির্দেশক-অভিনেতার মরমী সম্পর্কের মধ্যে একটা পথেই চালিত হবে। মহলার সময় নির্দেশক নির্দেশ দেবেন তাঁর শিল্পীকে। সে নির্দেশ কখনো-বা ব্যাখ্যা কখনো-বা দেখিয়ে দেওয়া। এই নির্দেশগুলি অভিনেতার জীবন-ঘটিত অভিজ্ঞতা থেকে অনেক দেখতা সত্যকে মনে করিয়ে দেবে অভিনেতাকে—কিংবা কল্পনার আশ্রয় নেবে সাহিত্য থেকে। কলত, নির্দেশক আর অভিনেতার অভিজ্ঞতা, কল্পনা এ দুয়ে মিলেমিশে একটা সম্পূর্ণ নতুন ব্যাখ্যার সৃষ্টি করে। নির্দেশকের অনুরোধ, নির্দেশ শাস্ত্রিকভাবে মেনে নেওয়ার চেয়েও অভিনেতা আরও কিছু সংযোগ করলেন। অর্থাৎ সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্বকে কাজে লাগালেন। এইভাবে পরম্পরের আদান-প্রদানে মহলার কাজ এগিয়ে যায়। এইভাবেই পরিচালকের সজ্ঞান-প্রতিভা অভিনেতার শিল্পস্বকনে বাসা বাঁধে। তাই তিরস্কার শুনি মহৎ নির্দেশকের কাছে—‘তোমরা কি কেবল আমার দেখান উপাদানকেই অনুকরণ করবে? তাই যদি কর তাহলে তো যা যা টিকিট কেটে তোমাদের দেখতে আসবে—তারা বলবে যে এদের কোনও স্বাতন্ত্র্য নেই। তোমার ব্যক্তিত্ব, তোমার অভিজ্ঞতা, তোমার কল্পনার পরশ লাগুক অভিনীত চরিত্রে।’ জীবনবোধ এবং অভিজ্ঞান এরই ওপর নির্ভর করছে কল্পনা-শক্তি। জীবনের নানান অভিজ্ঞতার আরকরসে মঙ্গলে তবেই অভিনেতার কল্পনার প্রসার ঘটে। রিয়ালিটির সঙ্গে পরিচয় অভিনেতার জীবনে অবশ্যই ঘটা চাই।

অভিনেতার অভিব্যক্তিকে স্বভাবসিদ্ধ করে তোলা, ঐতিহাসিক, সামাজিক

ও মনস্তাত্ত্বিক সত্যের প্রতি ঐকান্তিক নিষ্ঠাবান করে তোলা, জীবনের অভিজ্ঞতাকে শ্রবণ করিয়ে দেওয়া কল্পনাকে জাগিয়ে তুলতে সাহায্য করা এবং সবার ওপরে অভিনেতার ব্যক্তিত্বের স্পর্শে তার সৃষ্টি চরিত্র শিল্প হিশেবে প্রকাশমান কিনা—এই লক্ষ রাখাই পরিচালকের শিল্পসৃষ্টি-সহায়কের ভূমিকার বর্ধার গুরুত্ব। এবং এই কাজে কখনো তিনি হাতে-কলমে দেখিয়ে দিচ্ছেন—কখনো বিস্তারে আলোচনা করছেন, ব্যাখ্যা করছেন। আর অভিনেতা যখন সেই সৃষ্টি অনুশীলন করছে নবসৃষ্টির ক্ষেত্রে—তখন নির্দেশক পুষ্পবিলাসীর মতো কান পেতে ফুলের কেয়ারিতে প্রথম প্রাণসন্ধারের সাড়া শোনবার আগ্রহ নিয়ে উদ্গ্রীব অপেক্ষায় বসে আছেন। এবং এদের পরস্পরের দ্রব, পরস্পরা, অজরেখা, হাব-ভাব সংকল্প, দৃষ্ট সংস্থাপন, আলোর ব্যবহার ইত্যাদি উপাদান সংগ্রহ করেন নাটকখানির পরিণত রূপের জন্য।

অভিনয় যে শিল্প; তাই এ শিল্পের রূপকার প্রয়োজন। ‘পুতুল’ শিল্পসৃষ্টির রূপকার হতে পারে না। অভিনয়টা শিল্প না হয়ে থিয়েটারে যদি পরিচালক-শিল্পীর প্রকাশই শিল্প হয় তবে তার উপকরণ নাই-বল্টু-সদৃশ পাণ্ডপাজীর জন্তে শিল্পীর দরকার কী? হয়—শিল্পী নয় এমন মানুষের আমদানী করা হোক কিংবা কলের পুতুল! শিল্পীরা আসবেন কেন থিয়েটারে। অভিনেতা হিশেবে ধারা শিল্পীশ্রেষ্ঠ, তাঁরা যদি মঞ্চে অভিনয় মাধ্যমে তাঁদের শিল্প প্রকাশ না করতে পারেন তাহলে তাঁদের সার্থকতা কোথায়? অথচ নাটকে নট-দর্শক-সংবাদ ব্যতিরেকে থিয়েটারের সমস্ত উপকরণ কেবল উপকরণ হয়েই থাকবে। যে রহস্যময় সৃষ্টিপ্রবাহ দর্শক অভিনেতাকে সংযুক্ত করে দেয় সেটা কী করে তৈরি হচ্ছে?—নাট্যকারের দেওয়া সংলাপ ও পরিচালকের ব্যাখ্যা এ সবকে ছাপিয়ে অভিনেতার ব্যক্তিত্বের, অভিজ্ঞতার, কল্পনার হোঁচকার একটা তৃতীয় গুণের উদ্ভব ঘটবে অভিনেতার অভিনয়ের মধ্যে—সেটাই অভিনেতার নিজস্ব সৃষ্টি এবং সেটা শিল্প। এই সৃষ্টিকে সহায়তা করছে সজ্জা, আলো, রেখা, এরই ভোক্তা দর্শক। এরই আকর্ষণে শিল্পী আসেন অভিনয়ের আলরে—নিজেকে মুক্ত করতে, নিজেকে প্রকাশ করতে; নিজেকে ভূমিকার সায়ুজ্যে বিলীন করেই নয়—নিজেকে ঠাচিয়ে রেখেও—*tutto recordare e tutto dimenticare*।

প্রত্যেক বড় অভিনেতার আবেগ এবং প্রকাশভঙ্গিমার অভিনবত্ব থাকবেই। এই অভিনবত্ব তাঁদের ব্যক্তিত্বের প্রকাশের অন্তর্ভুক্তই সম্ভব। শিল্পী তো নিজেকে লুকিয়ে রাখতে পারেন না, তিনি প্রকাশ করবেন। বাইরের অবস্থাব এবং পৃথিবী

সম্পর্কে বোধের তাঁরভাষ্য থাকে বলেই নাট্যকার-বশিত চরিত্র বা পরিচালকের নির্দেশমতো অভিনেতা মিলে যেতে পারেন না।

যদিও মহান্ শিল্পীদের সম্পর্কেই এ সব কথা তবু তাঁরাই থিয়েটারে অভিনয়ের আদর্শ। এইসব ব্যক্তিস্বরূপের আবেগপ্রবাহ দর্শকের কল্পনায় গিয়ে ঠেকে এবং এইটাই নিকষ স্বাদ সাহায্যে অভিনয় তথা থিয়েটারের মূল্য নির্ধারণ সম্ভব। একটা তৃতীয় গুণের উদ্ভবের ফলে একই নাটকের একই চরিত্র দুই ভিন্ন শিল্পীর হাতে ভিন্ন রূপ পরিগ্রহ করে দর্শকের আনন্দমনের বৈচিত্র্য ঘটায়। মারিওনেট হলে সেটা সম্ভব হয় না; অর্থাৎ এদিক থেকেও দর্শক বঞ্চিত হয়। এ শিল্পের পক্ষে তা হত বঙ্ক্যার যন্ত্রণাস্বরূপ। এই শিল্পকে থিয়েটার থেকে নির্বাসিত করার কথা কল্পনা করা যায় না এবং অনেক পাগলের পাগলামি প্রচেষ্টাতেও এর বিনাশ নেই। ব্যক্তিস্ব, শিল্পীচিন্তার রাগাতিশযা, অভিনয়রীতির উৎকর্ষ, স্বরসাধনার সিদ্ধি, ভাব ও ভাবের পরিপূর্ণ অভিব্যক্তি – এগুলিই হচ্ছে নাট্যায়োদের মুখ্য সহায় এবং নটের সংবেদন ও অভিশ্রায় উক্ত রীতিতেই এসে পৌছয় পাদদীপের এপারে।

এ অসূর্য্য সৃষ্টি পুতুলের দ্বারা সম্ভব নয় এ কথা বলবার আব প্রয়োজন নেই। তবু মারিওনেটের সৃষ্টকার অতিমেধাবী অকারী নাট্যবিশারদ গর্ডন ক্রেগকে স্তানিস্লাভস্কির বিশ্লেষণ ধরে বোঝবার চেষ্টা করি। স্তানিস্লাভস্কি বলেছেন যে যদিচ ক্রেগ কলের পুতুলের প্রবর্তন কামনা করেন, তবু তিনি দেখেছেন যে, অভিনেতার মধ্যে প্রতিভার সামান্যতম আভাসে গর্ডন ক্রেগ উৎসাহিত হয়ে উঠতেন। মারিওনেটের কল্পনাটা অভিনেতার প্রতিভার স্বীকৃতির পথে বাধা হয়নি কখনো। তখন তাঁর উৎসাহ, চাঞ্চল্য প্রায় ছেলেমানুষের মতো প্রকাশ হয়ে পড়ত। কিন্তু যে মুহূর্তে কোন অভিনেতার মধ্যে লেশমাত্র প্রতিভার স্বাক্ষর পাওয়া যেত না তখনি ক্রেগ নিপ্ত হয়ে উঠতেন এবং মারিওনেটের স্বপ্ন দেখতেন। স্তানিস্লাভস্কির ধারণা যে যদি প্রতিভাবান্ অভিনেতার দল – ক্রেগের নিজের তৈরি মারিওনেটের দলের বদলে তাঁর দলে সালভিনি, তুজে, মারমো-লোভা বা শালিয়াশিনি প্রভৃতি প্রতিভাধর শিল্পী থাকতেন তবে গর্ডন ক্রেগ খুশি হয়ে কাজ করতে পারতেন।

কিন্তু মারিওনেটের স্বপ্ন আজও স্বপ্নই থেকে গেছে। যদি কোন আধুনিক কৃতকর্মী পরিচালক অভিনেতার ব্যক্তিস্বকে, মননকে নিশ্চিহ্ন করতে মারিওনেটের ভূতকে আবারো জাগাতে চান তাহলে শুধু প্রার্থনা করা ছাড়া উপায় নেই, ‘হে ভগবান, এ থিয়েটারের ভবিষ্যতের প্রতি তুমি দৃষ্টি রেখো।’

## শ্রাম এবং কুল

অভিনেতাদের একটি। বহুদিনের লালন করা গর্ববোধ 'সাজঘরে'র লেখক ইন্দ্রমিত্র নষ্ট করে দিয়েছেন। প্রমাণাভাবে বহুপ্রচলিত একটি বিশ্বাসকে অভিনয়ের ইতিহাসের পাতা থেকে গালগল্পে টেনে এনেছেন। ঐতিহাসিক অক্ষয় মৈত্র মশায় অঙ্কুশ হত্যার মতো একটি কাল্পনিক কাহিনী সম্ভাবনার অতীত বিবেচনায় ইতিহাস থেকে মুছে ফেলে তৎকালীন ইংরেজদের মুখে চুনকালি মেখে দিয়েছিলেন। আর ইন্দ্রমিত্র অভিনেতাদের মুখ চুন করে দিলেন। গল্পটা হল, 'নীলদর্পণে'র অভিনয়কালে অত্যাচারী নীলকর সাহেবের ভূমিকাজিনেতাব দিকে বিজ্ঞানাগর মহাশয়ের চটিছুতো ছুঁড়ে মারার গল্প। এট ঘটনাটা অভিনেতাদের ক্ষমতা সম্পর্কে এবং বাস্তবের বিভ্রম সৃষ্টির প্রচণ্ড শক্তির পরিচয় বহন করে এলেছে এতদিন। এটা সত্য—এমন প্রমাণ না-পাওয়ায় অভিনেতাদের গর্ববোধে একটা আঘাত হেনেছে, এই দুর্ভাগ্যের পাশে আরও একটা ঘটনা সংযোজন করছি। একটা চবির প্রকাশকালীন বিজ্ঞপ্তি। দুঃখের মধ্যে শাস্তি হচ্ছে বিজ্ঞপ্তিটা থিয়েটার সংক্রান্ত নয়। সেই ছবির শ্রেষ্ঠাংশে যে সব শিল্পীরা অভিনয়ে অংশগ্রহণ করেছেন তাদের নামের তালিকায় কয়েকটি মনুষ্যের প্রাণীকৃত-ভুক্তি। শুধু তাই নয় সপ্তাহান্তিক ছবির সমালোচনায় দুটি বহুল প্রচারিত সাপ্তাহিকে “মনুষ্যের শিল্পীদের কাজ মুগ্ধ দৃষ্টিতে দেখবার মত।” এবং “অভিনয়শে বানর, কুকুর ও ছাগলের কৃতিত্বও কম নয়।”—এ রকম লেখা হল। কেউ-কেউ আশা করেছিলেন যে ছবির মানব-শিল্পীদের কাছ থেকে এর একটি প্রতিবাদ উঠবে। কিন্তু ওঠেনি। বোধকরি লেখানে মানব-শিল্পী এবং মনুষ্যের জীবগণ উভয় অংশই পবিচালকের হাতে কেবলমাত্র ব্যবস্বত হয়েছেন বলেই প্রতিবাদের আবশ্যকতা বোধ হয়নি। হুবেও বা।

প্রথম সৃষ্টিবাদী বিজ্ঞানাগর মশায় প্ৰবোক্ত কাহিনী থেকে মুক্তি পাওয়ার অনেকে স্বত্তি পেয়েছেন। কারণ অভিনেতার ক্ষমতা সম্পর্কে বাই বলা হোক—না কেন শিল্পকর্মের দর্শক হিসেবে (ঘটনা সত্য প্রমাণিত হলে) বিজ্ঞানাগর মশায়কে কোন্ প্রাণীভুক্ত করা হত।

দুটো প্রশ্ন স্বভাবতই এ কাহিনী থেকে ওঠে। অর্থাৎ অভিনয়ে কী করতে চাই এবং দর্শক কী পেতে চায়। আমরা দর্শককে অভিজ্ঞতামোহাচ্ছন্ন করতে চাই, না শিল্প-সন্তোষ-সন্তোষন দর্শককে চাই। আরও কয়েকটা ইচ্ছা এর থেকে ওঠে—কোন দর্শকের পক্ষে এ ঘটনা ঘটান হয়ে থাকলে তিনি কি সক্রিয়ভাবে অভিনয়ের সঙ্গে যুক্ত হয়ে পড়েছিলেন—কিংবা থিয়েটারের দর্শক হিসেবে সচেতন থেকেই অভিনেতাকে তাত্ক্ষণিক পুরস্কার প্রদানের অভিনব পন্থা অনুসরণ করেছিলেন? সক্রিয়ভাবে অভিনয়ের সঙ্গে যুক্ত হওয়া বাঞ্ছনীয় এটা অনেকদিন থেকে শুনে এসেছি। কিন্তু তার ফল কি দর্শক তার দর্শকসত্তাকে ভুলে নেশাগ্রস্ত হয়ে উঠবে?

বাস্তবে কলকাতার সাম্প্রতিক দাদাহালামার প্রত্যেক দর্শক যদি হঠাৎ দাদার উত্তেজনায় মেতে উঠে দর্শকের ভূমিকা ত্যাগ করে দাদায় অংশ গ্রহণ করে, খুব বেশি আশ্চর্য না হতে পারি। কিন্তু থিয়েটারে দর্শকও কি তাই করবে কিংবা শিল্পের active participator 'বলতেও আমরা ঐরকম বুঝব? পক্ষান্তরে অভিনেতাও কি অভিনয়ে নিজেকে ভুলে যাবে?—আধুনিক একটা চিন্তায় কিন্তু বলা হচ্ছে—যে মঞ্চের চরিত্রের সঙ্গে নির্বাধায় একাত্ম হওয়া এবং আবেগের ঘটনায় নিজেকে সম্পূর্ণ বিসর্জন দেওয়ার ফল দর্শকের চেষ্টনাকে আচ্ছন্ন করে দেয়—কাজেই সে কাজ থেকে বিরত থাকাই ভাল। অর্থাৎ এঁরা সমালোচক-দর্শক চাইছেন।

আজকের অভিনেতা এবং দর্শক হিসেবে আমরা, বোধহয় দুটোই হতে চাই। একাত্ম এবং বিচ্ছিন্ন। শ্রাম এবং কূল নির্বাণায় বস্ত্রায় রাপার পথে আয়ান ঘোষদের মতো কতকগুলো ভিন্নধর্মী তত্ত্বকথা এসে ভীড় করে দাঁড়ায়।—‘আমরা অভিনয়ে চোখকে ভোলাব না মনকে?’ (যদিও মহাজ কাজ চোখকে ভোলান।) ‘মঞ্চ তো মিথ্যা।—কিন্তু তাকে সত্য করে ভোলাই আমাদের কাজ।’ কিংবা, ‘থিয়েটার বাস্তবিক নয়, কাব্যিকও নয়,—এটা হয় ভাল অথবা মন্দ, সত্য কিংবা মিথো।’

সব তর্কের শেষ কথা হিসেবে যদি শেষোক্ত উক্তিকে মেনে নিই তাহলে সংনাট্য এবং নাট্যসত্য কথাদুটোকে গুরুত্ব দিতে হয়। এবং আরও অনেক তর্কের সীমান্তে যদি এই সিদ্ধান্তে আসা হয় যে নাট্য মানেই নটের অভিনয়—তাহলে সং অভিনয় কী? শ্রাম এবং কূল রাখার বৈত প্রক্রিয়ার কথা স্বভাবতই মনে আসে। প্রায় প্রত্যেক থিয়েটারে কি এই বিচারণ বর্তমান নয়?

নাট্যক্রিয়া প্রায় তাঁতের মাকুর মতো একবার রিয়ালিটিকে ছুঁয়ে বার আন-



বার থিয়েটারকে। থিয়েটার বলতে এর নিজস্ব বৈশিষ্ট্যকেই বোঝাচ্ছে। একই সঙ্গে অভিনয়ানুষ্ঠান বাস্তব এবং থিয়েটার। কপেই বাস্তব-জীবনের ওপর আলোকপাত করে (অর্থাৎ বাস্তবের বিক্রম তৈরি করে) পরমুহর্ত্তেই থিয়েট্রিক্যাল একেকটা সৃষ্টি করা সম্ভব—হা, আমরা জানি, থিয়েটার : বাস্তব জীবন নয়। নাটক দেখতে-দেখতে এমন কণ নিশ্চয়ই আমাদের অভিজ্ঞতায় জমা আছে। এ ব্যাপারে প্রচলিত উদাহরণ হল ঘড়ির সময় এবং নাটকের সময়। এক যুগ—এক লক্ষ্য। থিয়েটারে অতিক্রান্ত হতে পারে। আমরা বিশ্বাসও করি, থিয়েটারও মানি।

‘বিসর্জন’ নাটকের অভিনয়ে জয়সিংহ যখন আত্মহননের উদ্দেশ্যে বৃকে ছুরি বলিয়ে দেয় তখন আমরা জয়সিংহের মৃত্যুতে গভীর বেদনা বোধ করি, প্রাণ-কণের (বা রিয়ালিটির) তাড়ায় আমরা মঞ্চে ছুটে বাই না জয়সিংহের বৃকের ছুরি বের করে ব্যাণ্ডেজ বাঁধবার জন্তে। অথবা তৃপ্তি মিত্র যখন ‘পুতুলখেলা’ নাটকে বুলুর ভূমিকায় অভিনয়ের সময় কেউপক্ষ চিঠিটা স্বামীর হাতে বাতে না পড়ে তার জন্ত ব্যাকুল হয়ে ওঠেন, তখন আমরা তাঁর সঙ্গে উৎসেগ বোধ করলেও থিয়েটার ভেবেই ঘটনাকে গড়াতে দিই শেষ পর্যন্ত—কিন্তু চাবির খোঁজা ছুঁড়ে দিই না, সমস্যাটা বাস্তব বিবেচনায়। আমরা ‘বুলু’ এবং ‘জয়সিংহের’ সঙ্গে সম-ব্যর্থী হই—যেন তারা খুব বাস্তব আমাদের কাছে, আবার এ-ও বুঝি যে আমি প্রেক্ষাগৃহে বসে থিয়েটার দেখছি। স্লাম্বেল জনমানের কথাটাই বিশ্বাস করা ভাল : ‘দর্শক সকল সময়েই সচেতন, প্রথম অঙ্ক থেকে শেষ অঙ্ক পর্যন্ত সে জানে যে মঞ্চটা মঞ্চই এবং অভিনেতা অভিনেতাই।’ তারা অভিনেতার সঙ্গে নিজেকে চিহ্নিত করেও তৃপ্ত হয় (এটা vicarious তৃপ্তি), আবার অভিনেতার অভিনয় দেখেও খুশি হয়।

মোপাসাঁর বিছু গল্প সম্পর্কে সমালোচক বলেন যে, “এতোকটা বিস্তারিত ঘটনা অত্যন্ত বাস্তব কিন্তু সম্পূর্ণতায় সেটা ফ্যান্টাস্টিক।” সং-নাট্যও বোধহয় অত্যন্ত বাস্তব কিন্তু সমস্ত মিলিয়ে সেটা থিয়েটারীও। কাছাকাছি একটা উদাহরণ দেওয়া যায়। অভিনয় সম্পর্কে নয়, মঞ্চসজ্জা সম্পর্কে। ‘অন্ধার’ নাটকের কোলিয়ারী শিটের দৃশ্যসজ্জা উল্লেখ করছি। অদ্ভুত। দৃশ্য উয়োচন প্রথম প্রতিক্রিয়া : অত্যন্ত স্বাভাবিক—এখর বাস্তব। সময় অভিবাহিত হলে তখন কাঠ-কুটো, লোহা, আলোছায়ার অস্তিত্ব এবং মঞ্চের মধ্যে তৈরি দৃশ্য যে একটা থিয়েটারের চমৎকার সেট সেটা প্রতীয়মান হল ; আদিত্তে একটা প্রকৃত কোলিয়ারী শিটের ইলুশান এবং বিশ্বাস উৎসাহন, অন্তে আমরা অস্বস্তি করি যে সেটা

দৃশ্যসজ্জা। বাস্তব নয়, থিয়েটার। অভিনয়ের ক্ষেত্রে এটা বাঞ্ছনীয় হলেও সেটা সহজ নয় বলাই বাহুল্য। এর কোন সাধারণ রাসায়নিক নিয়মও নেই যে কতটা থিয়েটারি আর কতটা বাস্তব মিলবে। তাই ‘অভিনয় ক্রাচাট্রাল হবে’ বা ‘রিয়ালিটিকে প্রকাশ করতে হবে’ নির্দেশে অভ্যস্ত মনে ধাকা লাগল, যখন শোনা গেল নির্দেশক বলছেন ঘটনাটাকে ‘থিয়েট্রিক্যালি কীভাবে সত্য করে তুলবে’! বড্ড গোলমেলে ব্যাপার।

‘থিয়েটারি বাস্তব’ বা ‘বাস্তবিক থিয়েটার’ এ কথাগুলো লেখাতে জুড়ে দিয়ে না-হয় সহজে মিছেসিস্ করা গেল—বা দর্শক তার স্বাভাবিক ক্ষমতাবলে থিয়েটারের প্রথা এবং বাস্তবের বিভ্রমের মধ্যে সহজে বিচরণে সক্ষম হতে পারল—কিন্তু অভিনেতা? চরিত্রগুলো যেহেতু মানুষ, তখন মানুষের ইলুশন্স সে সৃষ্টি করতে পারবেই। সে মুখোশ পরেই হোক কিংবা বিনা মুখোশেই হোক। মঞ্চে দাঁড়িয়েই হোক বা স্বাক্ষর আসরে হ্যাঁজাক বাতির নিচেই হোক। ছুটো ক্ষমতা তো তার আছেই : দেহধারী আস্ত মানুষ সে, হেঁটে চলে বেড়াতেও পারে, অল্পভঙ্গিও করতে পারে। পোশাকের বা অস্ত্র কোন স্টাইলের আবরণে সে চাপা পড়বে না, আর বিতীযত, তার গলা দিয়ে যে আওয়াজ বেরোয় সেটাও অত্যন্ত বাস্তব। কর্ণকুহরে তা প্রবেশ করবেই। কাজেই অস্ত্র যে-কোন শিল্পক্ষেত্রের তুলনায় স্বাভাবিকতা এবং বাস্তবতা কথাগুলো অনেক বেশি সার্থক থিয়েটারের ক্ষেত্রে। কোন চিত্রশিল্পী একটি স-শিব রজনীগন্ধা আঁকতে বাস্তবের ছব্বছ অঙ্ককরণ করলেও আস্ত রজনীগন্ধা দিয়ে ক্যানভাসকে পূর্ণ করতে সক্ষম নন। আর থিয়েটারে মানবচরিত্রের ভূমিকাভিনেতা স্বয়ং মানবসন্তান। রং-ভুলি দিয়ে আঁকা নয়। কিন্তু নয় বলেই তা কঠিন এবং জটিলও বটে। কঠিন এবং জটিল এই কারণে যে বাস্তবতার বিভ্রমটাই এক্ষেত্রে শেষ কথা নয়। শেষ কথা হল থিয়েটার। ‘কনফাউণ্ডেড ফিলজফি’ নয় ‘এ্যাকশন্স’ই সার কথা যেমন, তেমনি থিয়েটারের স্টাইলই বড় কথা। এই স্টাইল থিয়েটারে বাস্তবের বিভ্রম সৃষ্টির প্রথা থেকেই উদ্ভূত। তাই বাস্তব বা স্বভাব কথাগুলোর আগে ‘নাটীয়’ এই বিশেষণ বিদ্যুত্বিত করতে হয়। অর্থাৎ থিয়েটারে কোন অভিজ্ঞতাই বাস্তব নয় যদি তা মুখ্যত থিয়েটারি না হয়। অভিনয়ে এই থিয়েটারি বাস্তব বত বেশি প্রকট হবে বাস্তবের বিভ্রমও ততই প্রখর হবে।

একটা বিশ্বাসযোগ্য চরিত্রসৃষ্টির কথা আমরা এতদিন শুনে এসেছি—এখন এর সঙ্গে আরও একটা দাবিস্ব এসে চাপল যে একে থিয়েটারিও করতে হবে।

অথচ ‘থিয়েট্রিক্যাল’ বা ‘থিয়েটারি’ এই কথাগুলো জনসেই আধুনিক নাট্য-কর্মীদের মনে একটা বিধি এসে দেখা দেয়—রিয়ালিস্টিক হওয়ার পথে বাধা বিবেচনায়। একটা কারণ বোধহয়, আমরা থিয়েট্রিক্যাল কন্ভেনশন্ বসতে একটা অনড় প্রথা মনে করি। ইতিহাস কিন্তু বলছে যে সর্বকালের সং-নাট্যা-তিনই সেইকালে রিয়ালিস্টিক। সিরিশচক্রের নাট্যীয় বাস্তবতা নিশ্চিত করেই শিশিরকুমারের থিয়েটারের বাস্তববোধের সঙ্গে মিলতে পারে না। সেই যে কবেকার সেইকালে এথেন্সের নাট্যাভূমানে মুখোশধারী অভিনেতারা চরিত্র সৃষ্টি করার স্টাইল অহুসরণ করত তা সেইকালের সঙ্গে সম্পৃক্ত ছিল বলেই তা তখন মিথ্যে হয়ে দেখা দেয়নি। কিন্তু পরবর্তী পরিবর্তিত সমাজে এবং মানুষের জীবন-যাত্রার ঞ্ণালীতে তা আর অহুসরণ করা হয়নি। অভিনেতা গ্যারিক তাঁব সমসাময়িককালে অত্যন্ত স্বাভাবিক অভিনয়েব জ্ঞাত খ্যাতি পেয়েছিলেন, তা পরবর্তীকালের রিয়ালিটিবোধের সঙ্গে তুল্যমূল্য হয়নি। আজকের দর্শকের কাছে হয় তা মূল্যহীন না-হয় অস্বাভাবিক থিয়েট্রিক্যাল। আজকের দিনেব থিয়েট্রিক্যাল কন্ভেনশন্ যত বেশি আজকের দিনকে প্রকাশ কববে চরিত্রও তত বেশি রিয়াল হবে। এই স্টাইল স্বভাবতই আমাদের আজকের সমাজ, আজকের জীবন-যাত্রা এবং অভিজ্ঞতা-নিরপেক্ষ হতে পারে না।

‘দশচক্রে’ ডাঃ পূর্ণেন্দু গুহব ভূমিকায় শঙ্কু মিত্রের অভিনয় এই প্রসঙ্গে স্মরণ করছি। ১৯৫২ সালে তিনি এই নাটক প্রথম করেন। তখন তাঁর অভিনীত ডাঃ গুহ অত্যন্ত সাক্ষ্য লাভ করেছিল। সমস্ত চাবিত্রিক বৈশিষ্ট্য নিয়ে সেটা একটা মহৎ চরিত্রায়ণ হিসেবে স্বীকৃতি পেয়েছিল। কিন্তু তৎসঙ্গেও ১৯৬২ সালে নবপর্ষায়ে রূপায়িত সেই একই চরিত্র আরও বেশি থিয়েট্রিক্যালি বাস্তব। নাটকীয় সত্য যদি অনড় হত তাহলে থিয়েটারি প্রকাশটাও এক জায়গায় থাকত। কিন্তু সেটা যেহেতু শুধুমাত্র শিল্পীর উন্নততর শিল্পবোধেই নির্ভরশীল নয়, নতুন স্টাইল বা আজকের সমাজ এবং জীবনযাত্রার সঙ্গেও যুক্ত, তাই এই নৈপুণ্য উন্নত-তর তথা, আরও বাস্তব করে তুলছে। ১৯৫২ সালের সামাজিক অবস্থা আজকের সামাজিক অবস্থার সঙ্গে মেলে না। ১৯৫২ সালে সমাজের তথাকথিত জনদরদী নেতাদের মুখোশ এতটা উন্মোচিত হয়নি অথচ এই চরিত্রের চারপাশে সেইসব চরিত্রই নাট্য-ঘটনার জ্ঞাত মুখোশ দায়ী, আজ বাদের মুখোশ খুলে গেছে, তাই ডাঃ গুহের থিয়েটারি চরিত্র আরও বেশি রিয়াল দর্শকের কাছে এবং চরিত্রাভিনয়ও অনেক বেশি বলিষ্ঠ। আমার ব্যক্তিগত মত ‘স্বস্ত্য এটা’।

সেটা বলতে চাইছি সেটা হল, আজকের নাটকীয়তার প্রকাশ আজকের জীবনের সঙ্গে সংযুক্ত। তাই পুরোনো প্রকাশরীতি সকল সময়ে অঙ্গুরণীয় নয়। সমাজের রীতিনীতি এক জায়গায় থেমে থাকলে এ সব সমস্তাই থাকত না। মুশোশ পরে কিংবা শুধু প্যান্টোমাইম করে সহজেই অভিনয় করা যেত আজও, বা বিশ্বাসও উৎপাদন করা যেত। কিন্তু সেটাও থিয়েটার, আজকের এটাও থিয়েটার।

আজকের দিনের থিয়েট্রিক্যাল কন্ভেনশন্স কী হবে—এই প্রশ্নের ওপরই পুরো নাট্যাঙ্গঠানের সং-রীতি নির্ভর করছে। একটা বিশ্বাসযোগ্য চরিত্ররূপায়ণের সঙ্গে থিয়েটারি সত্যকে ভাবে-ভাবিতে প্রকাশ করতে পারার মধ্যে কি কোন বিরোধ আছে? তানিগ্লাভস্কি-শিল্প ভাগ্য-তানগভের নির্দেশ : চরিত্রকে বিশ্বাস-যোগ্য এবং একই সঙ্গে থিয়েটারি করা তাঁর বক্তব্য, তিনি গুরুত্ববাক্য অলঙ্ঘিত রেখেই ‘তা করতে চেষ্টা করবেন। তাঁর বিশ্বাস লোকে তানিগ্লাভস্কিকে ভুল বোঝেন। তাঁর সিস্টেমের প্রথম কথাটা, “That the actor should not be concerned about his feeling during a play.” লোকে ভুল ব্যাখ্যা করে, কীলিং আপনিই আসবে। ‘কে আমি, কীরূপ আমি, এবং আমি কী করতে চাই’—এইটাই আসল কথা।

কীলিং বা অঙ্কভবটা থিয়েটারে বা বাস্তবে দুই ক্ষেত্রেই এক এবং অভিন্ন। কিন্তু আমার ব্যক্তিগত জীবনে আমার শোক হুঃখ প্রেম ভালবাসা রাগ ঘেব যেভাবে প্রকাশ করব তার রূপ কি থিয়েটারেও ঠিক একই থাকবে, না প্রকাশের পদ্ধতি বা স্টাইলে তা ভিন্ন হবে?

‘পুতুলখেলা’র বুলু যে তার স্বামীকে ভালবাসে সেটা স্টেজের ভালবাসা, না সত্যি ভালবাসা, ‘চার অধ্যায়ে’র এলা যে বটুকে ঘৃণা করে সেটা কি মঞ্চের ঘৃণা না সত্যি ঘৃণা। কিংবা এ-ছয়ের মধ্যে কোন তফাৎ নেই, তফাৎ শুধু থিয়েটারের সঙ্গে যোগ রেখে প্রকাশ করার। এইটাই কি চাইছেন নির্দেশক থিয়েট্রিক্যালি সত্যি করে তোলার কথায়?

যদি কেবলমাত্র বাস্তব জীবনের আয়নায় প্রতিফলনই থিয়েটার হত তবে তফাৎ হত না প্রকাশে। কিন্তু যখন Hardy-র কবিতার মতো কোন বাস্তব চরিত্র, মর্শকের আসনে বসে বলে :

“I hate my beauty in the glass !

My beauty is not I.”

তখন? তাই অভিনেতা বিশেষে দুটো ব্যাংগারে মনোমোগ রাখতে হয় : এক

মাহুষ হিসেবে রিয়ালিটিকে বোঝা এবং দুই, শিল্পের স্টাইলকে বোঝা। এ কথাটা যেমন সত্য যে আমাদের যখন অভিনয় করতে হবে তখন আমি-হেন বাস্তবকে দিয়েই শুরু করতে হবে। আমাদেরই নাট্যচরিত্রের সঙ্গে উঠতে হবে, বসতে হবে, হাসতে হবে, কাঁদতে হবে। কাজেই ‘to create & not to be oneself’ এ তো হয় না। আবার এ-ও সত্য যে থিয়েটারের নিজস্বতার মধ্যমী আমাদের প্রকাশ করতে হবে—যেটাকে থিয়েটারের স্টাইল বলা হচ্ছে।

‘পুতুলখেলা’র অভিনয়ে বহুদিন শোনা গেছে যে দর্শক অভিভূত হয়ে যায় এবং ভাবে যে তারা কোন বাড়ির ভেতরকার স্বামী-স্ত্রীর ঘটনাগুলো চুরি করে দেখে ফেলেছে, এতই স্বাভাবিক। অর্থাৎ চতুর্থ দেওয়ালের অস্তিত্বকে স্বীকার করেছেন তাঁরা এবং সেটার সঠিক প্রযুক্তিও হয়েছে তাহলে। কিন্তু তৃপ্তি মিত্রের ‘বুলু’ কি কেবলমাত্র বাস্তবের বিজ্ঞমটাই সৃষ্টি করেছিল—না থিয়েটারের অভিজ্ঞতারও অঙ্গুরণন তুলেছিল, যার দ্বারা দর্শক চরিত্রটির বাঁচা ভালবাসা কষ্টটা উপলব্ধি করতে পেরেছিল? যেটাকে আমরা স্বাভাবিক অভিনয় বলছি তার চূড়ান্ত প্রকাশ হওয়া সত্ত্বেও ‘বুলু’ একটা ‘চরিত্র’ এবং অভিনেত্রী ‘তৃপ্তি মিত্র’ও—যে অভিনেত্রী তাঁর অভিনয়ে ছন্দ যতি কোঁকে ভজিতে বাচনে থিয়েট্রিক্যাল স্টাইলের অঙ্গুরণন করেছেন। এই বিচাবণেই অভিনয় সার্থক। এ কথা আজও যেমন সত্য—মুখোশধারী গ্রীক নাটকের ক্ষেত্রে এবং কম্মেদিয়া দেলার্ডের হার্লে-কীনের ক্ষেত্রেও সমভাবে সত্য। তাই থিয়েটারে অভিনয় স্বাভাবিক কিংবা বাস্তবিক না বলে থিয়েট্রিক্যাল-স্বাভাবিক বা বাস্তবিক বলা উচিত। কিন্তু এই ঔচিত্যবোধেই সমস্তাৰ সমাধান হল না।

আমরা শুনেছি অভিনেতার চরিত্রের মধ্যে জীবন দান করতে হবে নইলে সে নাট্যকারের সংলাপের ভারবাহী হিসেবে প্রমাণ করবে নিজেকে। এইখানেই কল্পনার কথা ওঠে—স্তানিস্লাভস্কির বিখ্যাত ‘If’ বা ‘যদি’র কথাও ওঠে। এই কল্পনার কথা উঠলেই কিন্তু বাস্তবের ছবছ অঙ্গুরণনের থেকে শিল্পীর দূরে যাবার স্বাধীনতাও মেনে নেওয়া হল। এবং এই কল্পনার সাহায্যেই সে সৃষ্টি করবে মঞ্চের ওপর। নাট্যকার সর্ব অবস্থার সংলাপ কোন নাটকেই যোগান দেন না। সে শেক্সপীয়রও না রবীন্দ্রনাথও নন। ধরুন ‘রক্তকরবী’র রাজা যখন ভেতর থেকে কথা বলে যাচ্ছে তখন নন্দিনী এবং বিত্ত চাডালে দাঁড়িয়ে কী করবে বা ভাববে সে কথা লেখা নেই নাটকে।

অভিনেতা নন এমন কাউকে জিজ্ঞেস করলে এদের থিয়েট্রিক্যাল ক্রিঃ। সম্পর্কে

কোন সহৃদয় দিতে পারবেন না, বড়জোর বলবেন, ‘জানবে এরা দাঁড়িয়ে রাজার কথা।’ অভিনেতার কাছে এইটুকুই যথেষ্ট নয়। আশন অন্তরে সে যেমন প্রবেশ করবে তেমনি সেটা থিয়েট্রিক্যালি প্রকাশও করতে হয় দর্শকের কাছে। ‘চতুর্থ-দেওয়ালে’র কথা ভেবে দর্শক সম্পর্কে সম্পূর্ণ উপেক্ষা দেখালে চলে না তার। শুধু তাই নয়, রাজার কথার নম্বিনীর কী প্রতিক্রিয়া হচ্ছে সেটাও বিস্তারিত বুঝতে হয় এবং সে যে বুঝতে পারছে সেটাও দর্শককে জানানর দায় তার। বাস্তব জীবনে তার এই জানানর দায় নেই।

এই প্রসঙ্গে ব্রেখট এবং স্তানিস্লাভস্কির কথা বারে-বারে উঠছে। কাংগ আধুনিক নাট্যভাবনার মধ্যে এই দুই ব্যক্তি অনেকখানি স্থান জুড়ে আছেন। নতুন অভিনয়-ধারা তৈরি করতে এঁদের কথা স্বভাবতই আসবে। স্তানিস্লাভস্কি চাইছেন অভিনেতা একটা চরিত্র সৃষ্টি করুক। শুধুমাত্র বাহ্যিক চরিত্র লক্ষণ নয়, তার অন্তর জীবনেরও উদ্ঘাটন হোক মঞ্চে। এবং মঞ্চে এইভাবে কেবলমাত্র চরিত্র সৃষ্টি করতে তিনি নিজে অনেকখানি পরীক্ষা করে সফল হয়েছেন এবং চরিত্রের অনেকগুলি থিয়েটারি প্রকাশপদ্ধতিকে পরিহার করেছিলেন; যেমন, তাঁর পূর্বে অভিনীত ডাঃ স্টকম্যান চরিত্রটা প্রকাশ করতে এক বিশেষ ধরনের হাঁটা, চোখে কম দেখা, কথা বলতে স্বাভাবিক ভাব ইত্যাদি করতেন। কিন্তু *Hedda Gabler*-এ লভবর্গ-এর সময় এইরকম বাহ্যিক কোন চারিত্রিক লক্ষণ প্রকাশের চেষ্টা করেননি। একজন সমালোচক ‘সে অভিনয় প্রসঙ্গে বলেছেন, “His make-up seemed to come from inside.” এই প্রসঙ্গে ব্রেখট আবার উল্টো কথা বলেছেন, “The actor on the stage will not identify completely with the character.... He is not Lear, Harpagon, Schweik – he shows them.” মহৎ শিল্পীর কাজ বা মহতের উদ্ভিঙে আমরা বিরোধের বীজ দেখতে পাচ্ছি। আমাদের করণীয়টা কী হবে?

শুধু চরিত্র হয়ে বাঁচতে চাই না মঞ্চে, অভিনেতা হতেও চাই এ-ও যেমন সত্য তেমনি শুধু থিয়েটারের অভিনেতা হয়ে নয়, এক-একটা চরিত্র হয়েও বাঁচতে চাই। ‘মুক্তধারা’র শব্দ মিত্র ছোট্ট একটা ভূমিকায় কয়েকদিন অভিনয় করতেন। লঘু চরিত্র। এবং ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’-তে উৎপল দত্ত ভক্তপ্রসাদের অভিনয় করেছেন। সাহিত্যে অনেক বড় চরিত্রের পাশে যেমন তাঁদ্র দত্ত, ফলস্টাক্ সত্য হয়ে আছে—অস্বাভাবিক হওয়া সত্ত্বেও, অনেক স্টাইলাইজড, হওয়া সত্ত্বেও তেমনি এ চরিত্রছাটি রিয়াল। কমিক চরিত্রের প্রকাশেও এই রিযা-

লিটি প্রকাশ পায় স্টাইলের সংমিশ্রণে। থিয়েটারে তারা অনেক সত্য হয়ে থাকে। সমস্তটা থাকারি ক্ষমতার অভিনেতাদের কাছেই বেশি। তারা ভাবে, তারা সত্য হতে পারে স্টাইল ব্যক্তিরকে এবং অপরপক্ষে, স্টাইল প্রকাশে সক্ষম তারা রিয়ালিটিকে বাদ দিয়ে।

যদি সহজ করে একটা সিদ্ধান্ত নেওয়া হয় যে, রিয়ালিজম-এ চরিত্রের উপস্থিতি বা প্রেজেন্সকে প্রকট করে—সারবস্তকে (থিয়েটারের) নয় এবং পক্ষান্তরে রিয়ালিজম-এর বিকল্পবাদীরা কেবলমাত্র সারবস্ততেই সন্দেহ—উপস্থিতি চান না, তাহলে ইতিকর্তব্যো সমীকরণের কথাটাই উঠবে। অভিনয়টা কন্ফা-উণ্ডেড্, কিলজফি বা লাইকলজির পর্যায়েও নয়, ওভার-বোটিভেশনও নয়, আবার থিয়েট্রিক্যালিজম-এর বাড়াবাড়ি প্রকাশও নয়। চরিত্র-উদ্ভবের আশায় রূপসজ্জা ইত্যাদি থিয়েটারি বৈশিষ্ট্যকে বাদ দিয়েও না, বা থিয়েটারকে থিয়েটার বোঝাতে যেকোন ওপর সাজ-পোশাক পরা বা ছাড়াও নয়।

নাট্যপ্রযোজনায় ক্ষেত্রে নানারকম তত্ত্বকথার প্রয়োগ এখানে চালু হয়েছে। অভিনয়ের নতুন ডায়মেনশনের কথাও সেই সূত্রেই আসছে—এবং এক নতুন ব্যক্ত্যারার প্রবর্তনের কথাও আসছে। সেই সূত্রেই এ আলোচনা; কী সেই অভিনয়রীতি বা আমরা খুঁজছি? এখনও যে খোঁজার শেষ হয়নি।

ত্রেখট আর স্থানিগ্নাভিনয় মধ্যে বিরোধটা কোথায়? ত্রেখটকে বোধহয় ভুল বোঝা হবে যদি ভাবা হয় যে তিনি তাঁর প্রবর্তিত অভিনয়-শৈলীতে চরিত্র রূপায়ণের কথা বলেননি। ত্রেখট ধরে নিয়েছেন যে তাঁর অভিনয়শিল্পীরা চরিত্র সৃষ্টি করতে সম্পূর্ণ সক্ষম এবং তারা একটা ভূমিকায় সম্পূর্ণ ডুববেও যেতে পারে। এ পর্যন্ত তিনি স্থানিগ্নাভিনয় সঙ্গে একমত। কিন্তু এর পরের ধাপ হিসেবে তাঁর ‘পরীক্ষার তিনি অভিনেতাকে শেখাতে’ চান যে কীভাবে ভূমিকার বাইরে আসতে হয় অর্থাৎ অভিনেতা তখন কেবলমাত্র সারবস্তই নয়।

ভূমিকার বাইরে আসার কথা তখনই উঠতে পারে যখন ভূমিকায় সাযুজ্য লাভ ঘটেছে। ‘ইলুশন্ ডাউবার’ কথার কোনও মানে হয় না যদি তা আমোদ তৈরি না হয়। আবেগকে ঠেকারার সাবধানতার কথাও অর্থহীন যদি কেউ আবেগ সৃষ্টি করতেই সক্ষম হয়।

আমরা দর্শককে ঠকার, ভোলাব, না বোঝাব যে অভিনয়টা শিল্প?

## অভিনেতার সমস্তা

সমস্তা তো একটাই। আমার, আপনার, সকলের। বাঁচার উৰ্দ্ধ্বাসে পালিয়ে বাঁচার চেষ্ঠাতেই শেষ শ্বাস নিঃশেষিত। বাহুড়ঝোলা ট্রামে-বাসে, বাজারে, আশিসে, আদালতে সমস্তা, অন্ধ অলিঙে-গলিতে অজানা অন্ধকারের আতঙ্ক। নিরঙ্কুশ হঠকারিতার সামনে আপনার নগ্নসক আত্মসমর্পণের সমস্তা – আবার অতি সাহসীদের প্রাণ আর যুক্তির সমস্তা। সব সমস্তার সঙ্গেই যুক্ত কিন্তু আমার, আপনার অস্তিত্বের সমস্তা।

কিন্তু বন্ধ উন্নাদদের সমস্তা আছে? উন্নাদদের কাণ্ডকারখানা বলেই না পচিশ বছরের থিয়েটারের চেউটা আজও বিকিমিকি করছে। পাগল না হলে কি এই অবস্থার আজও অভিনয়ের আসর বসে? দিনমানে, এখানে-ওখানে, তেল-ছুন-ভাত-কাপড়ের ব্যবস্থা করেই ক্রান্ত বলদের মতো ধুকতে-ধুকতে, ছুটতে-ছুটতে, দলে এসে জোটপাট করে সঙ্কেবেলায় নাটকের মহলা চালাচ্ছে! উন্নাদ ছাড়া সম্ভব! তাদের সমস্তা নিয়ে কী হবে বলুন? খোঁচা দিয়ে যা করে কী লাভ? বেঁটাস যদি পাগলের বকবকানি শুক হয়, কিরিশি দিতে থাকে সমস্তার? তখন আর-এক সমস্তার ফেরে পড়তে হবে অস্ত্র সকলকে। সেটা কি ভাল দেখাবে? কেন আজও বেদের পুঁটুলি নিজে বাধাবরের মতো এই নাটকে দল-গুলোকে ঘুরে বেড়াতে হচ্ছে? কেন সাদা চোখে নাচতে-নাচতে হঠাৎ সূর্য টেনে ছলাকলা করতে হচ্ছে কাউকে-কাউকে?

তাই কী দরকার এসব সমস্তা উঠিয়ে? একটা কথা নিশ্চরই পরিষ্কার যে, বাঁচার সমস্তাটা নেটোদের কিছু আলাদা নয়। রঙ, চর্মে, মেখে রাজা সাজলেও যা, আর ছেঁড়া কাঁথা গায়ে দিয়ে জিখরী সাজলেও বাইরের বাঁচার সমস্তাটা একই। অস্ত্র যে কথাগুলো এর আগে লেখা হল সেটা আশা করা যাক, একদিন-না-একদিন সমাধান হবেই। তখন বাইরের বাঁচার অস্ত্র নিয়ে কি এই পাগলদের সমস্তা মিটে যাবে? ভেতরের বাঁচার ছটকটানি তো তার থেকেই যাবে। বরং সেই আলোচনাই করা যাক।



কী দরকার ছিল বলুন তো ? আমি এক আছি—বহু হব—সাথের ? বেশ তো স্বাক্ষর। ছেলের দিনাতিপাতের মতো অল্প আর-পাঁচজনের মতো কাটিয়ে দেওয়া যেত রকে দাঁড়িয়ে, পাশের বাড়ির মেয়ের দিকে চেয়ে-চেয়ে। কিংবা ছেলেরো নিয়ে লম্বাছাড়া সিনেমা দেখে, অবসর সময়ে তাল-দাবা খেলে, পরচর্চা করে, মুখে হাসি মেয়ে, গণ্ডার মেয়ে কাটিয়ে দেওয়া যেত। তা নয়, বহুভাবে, বহুভর রূপে বাঁচব। কী স্পর্ধা বলুন ; বড়-বড় নেতারাও বাঁচতে পারছেন না—আজ আছেন কাল নেই। আর মরে গেলে তু চুকেই গেল—বড় জোর একদিন বন্ধ ! নেটোর আকাঙ্ক্ষা আবার আকাশছোঁয়া। জানে না তো এই টুকরো কালের মধ্যেই তার সব খেলার সীমা। তুই তো বাবা ভ্যানগ নস, কিংবা রোটেন্‌স্টাইন নস যে তোর ছবি বা মূর্তি ছশো, পাঁচশো বছর পরেও তারিফ পাবে। তোর তো বাবা দেহপট সনে সকলি হারাবে। তাইতো তোকে আজকের মধ্যে বেঁচে উঠে, বেঁচে থেকে নগদ বিদায় নিয়ে বিদেয় নিতে হবে। এটা যে জানে না সে তা নয়, তাই নগদ বিদায় পেতে তার কত কসরৎ, কত মেহনত। দর্শকের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে হবে, লোকপ্রিয় হতে হবে। অবশ্য শিল্পী মাত্রই তো চান তাঁর হৃৎ-বেগনা, আনন্দ, চিন্তা, অল্পভব সকলের মধ্যে বাঁচাটার। করে ভোগ করতে—তার আসল বাঁচা নাকি এইভাবেই। চারপাশের নানা ঘটনার যে ছাপটা তার মনে পড়ছে তাকে ধারণ করে—তার থেকে যে বুজবুড়ি উঠছে তাকে ছড়িয়ে দেওয়া পাঁচজনের মধ্যে, এ কাজ তো সহজ নয়। অথচ ঐ যে বললুম, অল্প কয়েকটা বছরই তার নাচন-কৌশল। সব কীর্তির শেষ। তাই, স্টাণ্ট মেয়ে, পাঁচ দেখিয়ে, মূদ্রা-দোষ ভাঙিয়ে অথবা প্লোগান আউড়ে বাজী মাং কর। অভিনেতা হিংসে আসল বাঁচাটার বৃকে ছুরি ঢালাও। আর এই ব্যাপারে বোধ-বুদ্ধির ছয়োরে তাল লাগাতে সাহায্য করে মানে-না-হোক মজা-খোঁজা দর্শক। এই স্বাধ, আবার দর্শককে টানাটানি করা কেন ! দর্শক তো লম্বী।

অভিনেতার আসল বাঁচার কথাটায় ফিরে আসা যাক। বলা হল ‘নিজের আত্মার কাছে সৎ হতে হবে’। আবার আত্মাটাত্মা এ সব আধ্যাত্মিক কথাবার্তা কেন ? আত্মার বৃকে তো ছুরি ঢালান হয়ে গেছে। অভিনেতা বললেন, না, আমার আত্মা এখনও উঁকিঝুঁকি মারছে। তাই যদি মারছে তবে সমস্তাটা কি ! সে বললে—সমস্তা হল কোন্ পথে আমি চরিত্রটা হব, তাতে বাঁচব। এক-একজন, এক-এক পথ ধরে, বিবিধ লোকপ্রিয় হচ্ছে—সে কোন্ পথটা ধরবে ? ঐ যে ভেতরকার বুজবুড়ি, যাকে অল্পভূতি বলা হয়েছে, তার সঙ্গে সম্পর্ক না রেখে

যান্ত্রিক অভিনয়ে সে দর্শককে আকৃষ্ট হতে দেখেছে ; দেখেছে রবার স্ট্যান্স-মারা অভিনয়েও দর্শক লাড়ানিচ্ছে।—তা ভাবনাটা হল দর্শকের জন্তেই তো অভিনয়—তাকে তো তুষ্ট করতেই হবে ! আহা, দর্শক যদি অভিনয়ের মানোন্নয়নের দিকে অভিনেতাকে উৎসাহিত করত—তবে বেশ হত। তা কি হয়—তাই নিজেকে সহজভাবে কী করে প্রচার করা যায় ? ছকে বাঁধা পদ্ধতির অল্পশীলনই তো বেশ সহজ পন্থা।

অভিনেতা দর্শককে ঠকাবে, না ভোলাবে, না চরিত্রের মধ্যে জ্যাক্ত হয়ে উঠবে ? এই পাঁচ রকম টানাপোড়েনের মধ্যে টলমল করেই অভিনেতাকে হাঁটতে হয়। সার্কাসের দলে তারের ওপর নাচিয়ে-মেরেটির তবু একটা স্থির লক্ষ্য থাকে, হাতে থাকে টাল সামলাবার ছাতাটা। তার লক্ষ্যটা স্থির বলেই সে যখন এক প্রান্ত থেকে অপর প্রান্তে পৌঁছয় তখন দর্শক-অভিনন্দন ফুড়ায়। তারের ওপর স্ট্রিপ্‌টিজ-এর খেল দেখিয়ে হাততালি পেতে হয় না।

কিন্তু অভিনেতাকে বিভ্রান্ত করতে যে সামনে অনেকগুলো তাঁতের টানা স্তরের মতো পথ প্রসারিত। ‘আমরা অভিনয়ে চোখকে ভোলাব না মনকে ?’ (যদিও সবাই জানেন চোখ ভোলানই সহজ।) কিংবা ‘মঞ্চ তো মিথ্যা—তাকে সত্য করে তোলাই আমাদের কাজ’—অথবা ‘খিয়েটার বাস্তবিকও নয়, কাব্যিকও নয়, এটা হয় ভাল অথবা মন্দ, সত্য কিংবা মিথ্যা’, চরিত্রের সামুজ্যে প্রাণ বিসর্জন দেব না চরিত্র থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে থাকব ? কোন্ পথটা সে ধরবে !

আসল সমস্যাটা তো ‘হওয়া’র—‘হয়ে ওঠা’র।

নির্দেশক বললেন, তুমি চরিত্রটার মধ্যে বেঁচে ওঠ। চরিত্রটা হও। হবে কী করে ? থাকে বলা হয়েছে আবেগ সেটা সকলকে জানাবার যন্ত্রটা ঠিক আছে তো ? অর্থাৎ তার কণ্ঠস্বর আর দেহ। অবচেতন মনে অহুত্বের যে বীজটা বপন করা হয়েছে, সচেতন স্তরে তার ফল কলাবার কৌশলটা আয়ত্তে তো ? সমস্যাটা এইখানেই। আপসে-আপ-পাওয়া ক্ষমতা আর দেহ-গরিমার গৌরব একসঙ্গে কীটা অভিনেতার ভাগ্যে জোটে বলুন ? সেটা যেমন বিরল, তেমনি অল্পশীলনের যোগ্য জয়গাও তো অপ্রতুল। তাই অভিনেতা ইনটুইশনের ওপর নির্ভর করে থাকে। আবেগ আপনিই বেরবে এই কথা সে ভাবে এবং পরিণামে সকালবেলায় টুথপেস্ট টিপে বের করার মতো আবেগ বের করতে হয়, গলার শির কোলাতে হয়, বেশি-বেশি করার দিকে বোঁক দিতে হয়। ইনটুইশনকে পোষ মানাতে পারলে বেশ, কিন্তু পোষ না মানলে নির্বাত বে-লাইনে চালান

করে দেয়।

আজকের থিয়েটারের স্বরূপ কী? যদি এটাকে তিলোত্তমা শির বলে যেনে নেওয়া হয়, তাহলে মানতেই হবে সবাই মিলে একটা একান্তবোধ থেকে এর জন্ম এবং এ নাট্যরীতির মূল গায়ন অভিনেতা। অভিনেতা যে পেশাদার বক্তৃতা-বাজ নয়, লোকাল ট্রেনের কিরিওয়াল নয়, এটা কুলে গেলে ধরিয়ে দেবেন নির্দেশক। তিনি এই কো-অপারেটিভ সোসাইটির কর্ণধার। এটা অবশ্যই একটা আইডিয়াল অবস্থা ভাবা হচ্ছে। নির্দেশক তো আর্কিটেক্ট। তাঁর কল্পনায় পুরো বাড়িটার নকশা রয়েছে। একটু-একটু করে তিনি এগুচ্ছেন। অভিনেতা তার অভিশ্রায় বৃত্তে পারলে ভাল, নইলে পদে-পদে বিভ্রান্তি।

রবীন্দ্রনাথের ‘বিসর্জন’ নাটকে মহারাজা গোবিন্দমাণিক্যের ভূমিকায় একজন অভিনয়ে তালিম নিচ্ছেন। ইতিমধ্যে অল্প কয়েকটি ভূমিকায় তাঁর কিছু নাম হয়েছে। কাজেকাডেই তাঁর তো একটু ‘ইয়ে’ হয়েছে। ইতিপূর্বে নির্দেশক তাঁকে বলেছেন চরিত্রটার মধ্যে সত্য হয়ে ওঠ : তার মধ্যে বেঁচে ওঠ। কিছুদিন বাবার পর তিনি বললেন, ‘চরিত্র সৃষ্টিই আমাদের একমাত্র উদ্দেশ্য নয়।’ স্বভাবতই অভিনেতার বিভ্রান্তি। যে বেচারী সত্য হয়ে উঠবার জন্য, চরিত্রটাকে ছোঁবার জন্য আশ্রয় চেঁচা করছে, ট্রামে, বাসে, পথে-ঘাটে বিড়-বিড় করতে-করতে, ভাবতে-ভাবতে অন্তমনস্ক হয়ে অনেক কাণ্ড করে ‘মাথায় ছিট’ আছে মন্তব্য শুনেছে, তার তো বিভ্রান্তি আসবেই। বিব্রোহ দেখা দেবেই। অথচ সে যদি নির্দেশকের ভাবনার সঙ্গে পরিচিত হত, তাহলে তার ভেতর প্রতিরোধ দেখা দিত না—তাকে বিনয়ী করে তুলত। নির্দেশক বলতে চাইছেন অভিনেতার যেমন বাঁচার দায়িত্ব রয়েছে, অল্পদিকে তার অভিজ্ঞতাকে বাইরের রূপ-নির্ণায়িত্বের মধ্যে ভালভাবে প্রকাশও করতে হবে। সে প্রকাশবস্ত্রের—তার দাখা গলা, তার দেহের—ওপর পুরো নিয়ন্ত্রণ দরকার। সেই অল্পশীলনের কথাই তিনি বলতে চাইছেন।

প্রতিরোধ কাটিয়ে উঠে যদি খোলা মন নিয়ে সে বৃত্তে চেঁচা করে তবে তারই ভাল। সফলতা তার আয়ত্তে। তাকে তখন মনে রাখতে হয়, এই বাঁচাটা তো কেবল একটা স্তরেই সীমাবদ্ধ নয়—অনেকগুলো সিঁড়ি বেয়ে তবেই বাঁচা। নির্দেশক আর অভিনেতার মধ্যে সহজ সম্পর্ক দাবি করলেও তা এই সমাজের সাজের হিসেবেই সহজ নয়। সহজ সম্পর্কটা কোথায়? সমালোচনা শোনবার ক্ষেত্রে বলের বনিয়াদ ঠিকঠিক নয় বলে লক্ষ্য দেয়া যায়।

রবীন্দ্রনাথের ‘মুক্তধারা’ নাটকে বটুর ভূমিকায় এক অভিনেতা অভিনয় করলেন। অভিনেতার মনে হয়েছে ভূমিকাটা সহজ। একটা ক্যাপা বুড়ো, ভৈরব ডঙ্ক, ব্যাস্! এই ধরনের বড় ভূমিকা সে এর আগে দেখেছে তার অল্পবয়স্কলো তার মধ্যে আছে। নিখুঁত রূপসজ্জায়, কণ্ঠস্বরের অস্বাভাবিকতায় আর সংলাপকে বাহন করে অনান্যসেই সে দর্শককে মুগ্ধ করে দিতে পারবে। হয়ত কিছু দর্শক মুগ্ধ হয়েছিলও। অভিনয় শেষে যখন নির্দেশক মতামত দিতে গিয়ে ভাল না লাগার কথা বললেন, তখন অভিনেতার অহঙ্কারে লাগল। নির্দেশক বোঝালেন তুমি বাইরের একটা কাঠামো আগেভাগে ঠিক করে নিয়ে একজন ক্যাপা মাহুকের কথাই ভেবেছ। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ ঐ চরিত্রের মধ্যে দিয়ে কী বলতে চেয়েছেন, সমস্ত নাটকের সঙ্গে তার সংগতি কোথায় তা ভেবেও দেখনি। দীর্ঘদিন ধরে একটা ক্যাপা মাহুস সম্পর্কে তোমার যে ধারণা হয়েছে সেটুকুই কাে লাগিয়েছ। কার্যকারণ, পরিস্থিতি, বটুর অল্পভব, তার পচ্চান্দপট, তার দুঃখের সঙ্গে সম্পর্কশূন্য এ অভিনয় তাই মনকে ভরাল না। স্বভাবতই সে অভিনেতা ক্ষুণ্ণ হল। ক্ষুণ্ণ হ'ল তার কারণ সে তো তার বোধ বুদ্ধি-মতো চেষ্টা করেছিল—অনেক যত্ন করে তার মুখের সঙ্গে মানান করে নকশা কেটে চুল বাড়ি তৈরি করিয়েছে, লাল রঙের তুলোর কবল কেটে আলখান্না বানিয়েছে, তার বড়-বড় চোখগুলোকে কাজে লাগিয়েছে, বনবাগাড় ঘুরে একটা উজ্জট দেখতে গাছের ডাল কেটে এনে হাতের লাঠি বানিয়েছিল। বেচারী খেয়ালই করেনি যে শুধু ভজি দিয়ে ভোলান যায় না।

আবার আর এক ঝকম কোভও জন্মায়। এ তো ফিল্ম কোম্পানি নয়। এক-একটা বই হচ্ছে—এক-এক দল অভিনেতা নিয়ে কাজ হল, তার পর লেসব অভিনেতার সঙ্গে আর কোন সম্পর্কই রইল না। কোন গোল নেই। কিন্তু নাটকের দলে তো তা হয় না। এক-এক দলে এক-এক দল অভিনেতা-অভিনেত্রী। তাদের সকলকে তো সব নাটকে কাজে লাগান যায় না। লাগান যায় না তার দুটো কারণ: এক, নাটক তো ঘন-ঘন হয় না। দুই, নতুন নাটক তো হামেশা পাওয়া যায় না। কাজেকাজেই দলের লোকের একটা অভিয়ান রয়েছেই যায়।

‘অভিনয় ন্যাচারাল হবে’—বা ‘রিয়ালিটিকে প্রকাশ করতে হবে’—এই নির্দেশে অভ্যস্ত মনে হঠাৎ যদি শোনা যায়—‘ঘটনাটিকে বা চরিত্রকে থিয়েট্রিক্যালি কীভাবে লভ্য করে তুলবে?’—আবার বিজ্ঞানি। বড় গোলমালে ব্যাপার। একটা বিশ্বাসযোগ্য চরিত্র সৃষ্টির কথা এতদিন শোনা গেছে—এখন আবার

অভিনেতার দায়িত্ব চাপল একে থিয়েটারিও করতে হবে। এর মধ্যে কি কোন বিরোধ আছে? অভিনেতা সমস্তায় পড়লেন। ব্যক্তিগত জীবনের প্রেমের বে অহুভব বা স্বপ্নার, তার সঙ্গে থিয়েটারে অভিনেয় চরিত্রের প্রেম বা স্বপ্নার অহুভুতি কি ভিন্ন? কিংবা এ দুয়ের মধ্যে কোন তফাৎ নেই—তফাৎ শুধু থিয়েটারের সঙ্গে যোগ রেখে একে প্রকাশ করার। এইটাই কি চাইছিলেন নির্দেশক থিয়েট্রিক্যালি সত্যি করে তোলার কথায়? মাহুয হিশেবে রিয়ালিটিকে বোঝা এবং শিল্পের স্টাইলকে বোঝা, এটা বেশ মুশকিল। একটা হয় তো আর একটা হয় না। স্বাভাবিক প্রযোজনায় আত্মবান নির্দেশকের সঙ্গে অভিনেতার কাছে এ সমস্তাগুলো নিঃসন্দেহে খুব একটা বাধাই নয়।

কিন্তু পরিচালক যদি সর্বগ্রাসতন্ত্রী হন? তিনি যদি দাবি করেন অথও অভিনয়শিল্পে তিনিই একমাত্র শিল্পী—বাকি সব উপকরণমাত্র? তখন অভিনেতার আর এক সমস্তা—অভিনেতা যদি অনগ্রতন্ত্রী পরিচালকের হাতে উপাদান হয়ে যাঁচতে চান, মারিওনেট-জাতীয় কলের পুতুল হয়ে নড়তে চান, তাহলে কোন লমসা নেই। কিন্তু তা না চাইলেই সমসা। অভিনেতা যদি প্রস্ন করে আমি মাহুয, আমি আপন অধিকারেই 'শ্রষ্টা'; শুধু উপকরণমাত্র নই—তার 'চেয়েও বেশি কিছু। আমি কী করে ভাবব' যে পরিচালকের হাতের স্রুতোর বাঁধন আমার নিয়ন্ত্রণ। সে যদি প্রস্ন তোলে অভিনয়শিল্পে নটের ব্যক্তিস্বরূপই নাটককে সঞ্চারণশীল করে তোলে—কারণ সে স্বরূপের সার কথা হচ্ছে স্বাতন্ত্র্য এবং প্রয়োজনমত বিস্তারণ ও সঙ্কোচনের অনন্ত ক্ষমতা। জীবন-ঘটিত আবেগ-দম্ভ-গর্ব-সম্পন্ন মাহুযকে দিয়ে পুতুলের কাজ করালে জীবনের মননের অপচয়ই হবে। প্রস্ন তুললে সংঘাত অনিবার্ণ। অবশ্যই এ প্রস্নের অধিকার অদীক্ষিতদের নেই। শৃঙ্খলার নামে শৃঙ্খল পরতে দীক্ষিত অভিনেতা কেন চাইবে বলুন?

একবার এক আর্বািসার্ড নাটকের মহলা চলছে। পরিচালনার দায়িত্ব স্বয়ং নাট্যকারের। তাঁর প্রথম কতোর—কোন চরিত্রের কোন আবেগ প্রকাশ হবে না। কথাগুলো বলে যেতে হবে যেমন করে তিনি বলে দেবেন সেইভাবে। যেমন ভবি তিনি দেখাবেন সেই ভব্বিতে। নাটকটা ধরেন হানির নাটক। কিন্তু সম্পূর্ণত হানির নাটক নয়। সেখানে চরিত্রগুলো রাগ কবে, ঝগড়া করে, কাঁদে—এবং তারা মাহুয। তাহলে রাগ, ঘেব, কোভ আবেগরহিতভাবে প্রকাশ পাবে কী করে? অভিনেতাদের অনেকেই সেই কথাটা বুঝতে পারছে না। রাগ দেখাতে গেলেই তা একটা আবেগ প্রকাশ পাবে—কোভেও তাই। কিন্তু নির্দেশকের কড়া

নির্দেশ - কোন আবেগ নয়। নির্দেশকের নির্দিষ্ট একটা প্যাটার্নের মধ্যে অভিনেতার ক্রমশ পুতুল হয়ে যেতে লাগল - একটা যান্ত্রিকতা দেখা গেল। যদি এমন হত, সবাই নাট্যকার-নির্দেশকের মতো একইরকম দেখতে, একইরকম কথা বলায় রপ্ত - একই অভিজ্ঞতার অভিজ্ঞ, তাহলে না-হয় এইরকম করে করা যেত। কিন্তু সকলের মুখে একটা সর্বজনীন মুখোশ সঁটে দেওয়া হত, তাহলে স্বসম্মুখ আবেগ ঢাকা পড়ত। কিন্তু নির্দেশক আধজন জ্ঞান অভিনেতা - বাদের অভিজ্ঞতা ভিন্ন, চেহারা ভিন্ন, কণ্ঠস্বর ভিন্ন, তাদের একই হাতে চালতে চাইলে বিপত্তি তো হবেই। ধরুন নাট্যকার ভুললোক একটা কমিক অভিনয় দেখালেন - ধরুন তার টাক মাথায়, ছুঁচলো মুখে, একটু কুঁজো হয়ে চলার স্বাভাবিক ধরনে অভিনয়টা মজার লাগল - সকলে হাসল। যে অভিনেতাদের তিনি দেখালেন তাদেরও হাসি পেল, কিন্তু ঠিক তেমন ভঙ্গিটি চরিত্রাভিনেতার কাছে কী করে আশা করা যায়। এ এক আচ্ছা সমস্যা। সে অভিনেতার হয়তো গোলগাল মুখ, বড়-বড় চোখ, ঝাঁকড়া-ঝাঁকড়া চুল - নাট্যকারের কথিকভঙ্গি সে অনুকরণ করলে আদৌ বাস্তবিত্ব ফললাভ নাও হতে পারে। অথচ দাবি করা হল তাই।

এর পর আবার দর্শকদের কথা। তাঁরা তো পরমা দিয়ে টিকিট কেটে দেখতে এসেছেন, কাজেই তাঁদের কিছু বলার অধিকার অজিত। অভিনেতার উৎসুক তাদের কথা শুনে। তাঁরা এলেন, বললেন, চলে গেলেন। ভাল বললে ভাল, মন্দ বললে মন্দ। দর্শকদের চাহিদাও অনেক। তাঁদের চাহিদাটা ওই বামুনের ধরের গোন্ধর কাছে চাহিদা পেশ করার মতো। খাবে কম দুধ দেবে বেশি। একেই তো নিজেদের একটা মঞ্চ নেই। বেড়ালছানার মতো আজ এখানে কাল সেখানে টেনে বেড়াতে হয়। অভিনয় করতে পাওয়ার সুযোগটাই কম। যদি-বা একটা নাটক কোনরকমে করা গেল, কয়েকটা সঙ্কেত অভিনয় হতে-না-হতে তাদের দাবি - 'কই নতুন বই ধরুন'। আর এই চাহিদাটা আমাদেরই কাছে - বাদের চালচুলো নেই, ভিটে নেই।

এইরকম হাজারো সমস্যা - ভেতরের এবং বাইরের - নিয়েই তো পঁচিশ বছর কতকগুলো পাগলের পাগলামি চলছে। আচ্ছা তাই চলুক। রাঁচি কিংবা লুধিনি পার্কে গিয়ে পাগলামি সারাতে চাই না। সমস্যাও থাক, পাগলামিও থাক।

## অভিনেতার সপক্ষে

আপনি কি বিশ্বাস করেন যে অভিনয় করা আর তার সমালোচক হওয়া এ দুটো কাজ মুখবোধের সরল সহজ রেখায় সম্ভব নয়? পুরো ব্যাপারটা জটিল – এবং জটিল থেকে জটিলতর। আপনাকে স্বীকার করতেই হবে নবনাট্য আন্দোলনের অস্ত্রে নবনাট্যসংস্কৃতির বনিয়াদের ভিত্তি গড়তে অভিনয়-শিল্প এবং সমালোচনা-সাহিত্য দুটোর দায়ই সবচাইতে বেশি। এবং সেই সঙ্গে প্রয়োজন সংস্কৃতিবান দর্শক। আপনি যদি সং সমালোচক হন তবে আপনার কাছে স্বতাবতই দাবি করা হবে সুন্দর, নিপুণ অভিনয়ের সঙ্গে আপনার পরিচয় আছে এবং আপনার বিচার-বিবেচনাও পরিপূর্ণ। আপনি প্রমোদনক্ষানী দর্শকমাত্র নন। সমুদ্র বর্তমানের বিবেচনায় এবং বাস্তব অবস্থার এলোমেলো হাওয়ার আপনি সংখ্যা-লম্বিষ্ট হলেও আপনার অস্তিত্বকে বাচিয়ে রাখুন। কারণ আবাবো দিন আসবে। কারণ সংখ্যা-গুরুর ভালমন্দ বিচারাক্ষতাই শেষ কথা নয়।

আপনি যদি সং সমালোচক হন তাহলে এখনও ভাল অভিনয় কী তা বুঝতে পারেন এবং আপনার পরিশীলিত বোধের কাছে তা ধরাও পড়ে। প্রান্ত বিচার প্রণার বিভ্রান্তিতে আপনি দুঃখ পান নিশ্চয়ই। সবচেয়ে মনোবেদনার কারণ ঘটে বোধহয়, যখন দেখেন যে তাঁরা, যাদের অগ্রান্ত অনেক বিষয়ের মতামতকে আপনি প্রভা করেন, অভিনয় সম্পর্কে বলতে গিয়ে এমন কথাই বলে ফেলেন যে আপনি হতবাক। কোন অভিনয়ে তাঁদের প্রশংসা বা অপ্রশংসা দুটোর সম্পর্কেই আপনার প্রশংসান জ্যা-যুক্ত হবে।

এই প্রশ্নকটকিত ভূমিকার পাঠকমাত্রই স্বীকার করবেন যে কোন ভাষ্যের প্রদর্শনীতে, উপস্থিত দর্শকের ভাষ্য সম্পর্কে কোন জ্ঞান না থাকলেও নিশ্চয়ই স্বাধীনতা আছে বলবার – যে এই মূর্তিটি আমার ভাল লাগছে – বা – ভাল লাগছে না। কিন্তু এ কথা বলার অধিকার সঙ্কচিত (যদিচ প্রশংসা এটাই ঘটে থাকে) যে মূর্তিটি খুব সুন্দর হয়েছে বা এর ভাষ্য নিরুপে। এটা উত্তরাধি। অভিনয় সম্পর্কিত অর্জিত জ্ঞানের অধিকারী না হয়ে এই শিল্প সম্পর্কে ব্যবহার

মস্তব্য উত্তমি মাজ ।

আপনি কি সন্তুষ্ট হয়ে পড়ছেন এখানকার কথা ভেবে? আপনিও কি মনে করেন যে থিয়েটার সম্পর্কে বেশিরভাগ সমালোচনাই সংশ্লিষ্ট অভিনয়ের আটচল্লিশ ঘণ্টার মধ্যেই অপর্যাপ্ত হয়ে যায়? আপনার হতাশার মধ্যে কিছু আদর্শ সমালোচনা, মহৎ দৃষ্টান্ত হিসেবে তুলে ধরলে বোধকরি আপনি হতাশার ভেঙে পড়বেন না - বা আপনার দায়িত্ব অসমাপ্ত রেখে জিজ্ঞাসার মধ্যে হারিয়ে যাবেন না ।

জর্জ হেনরি লিউইস্ । প্রখ্যাত নাট্য-সমালোচক । ১৮২৫-এ তিনি এডমণ্ড কীনের অভিনয়ের দর্শক ; ল্যালভিনির অভিনয়ের সাক্ষী ১৮৭৫ সালে । তাঁর সম্পর্কে জি.বি. এস.-এর স্বভাবস্বলভ, রাম জন্মাবার আগে রামায়ণের অন্তিম সারী উক্তি - ‘...আমার বিশ্বাস আমার আবির্ভাবটা লিউইস্ আগের ভাগে জানতে পেরেছিলেন ।’ তাঁর সম্পর্কে তিনি বলেছেন - “the rare gift of integrity as a critic ।” ইংরেজি নাট্য-সমালোচনার একসময় আদিত্য ছিলেন হ্যাজলিট অন্তে শ’, এবং মধ্যে এই লিউইস্ । তাঁরই কিছু মস্তব্য ।

“সাধারণভাবে দেখা যায় যে লোকে প্রায়ই বড় নামী অভিনেতার প্রতিভাকে অতিক্রম করে দেখে এবং অস্বাভাবিক কুশলতাকে খাটো করে । স্ব-কপোল-কল্পিত কতকগুলি গুণের আধার হিসেবে অভিনেতাকে কল্পনা করে বা না-করে তাকে বড় বা ছোট করা হয় । অথচ তাদের বিচার বিষয়ের মধ্যে অভিনেতার আয়াসসাধ্য কৌশল, শ্রম, যা তাকে মহৎ স্রষ্টা করেছে তা ধর্তব্যের মধ্যেই ফেলা হয় না ।”

“সাধারণ দর্শক তো আবেগে আত্মস্থ হন - কিন্তু আবেগের স্রোত ধরতে পারেন না । অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে অভিনেতাকে সে মিলিয়ে দেখেন এবং অভিনেতার প্রতিভাকে স্বীকার করে নিয়ে গোরবটা নাট্যকারকে দিল ।”

“আপনি কি স্বীকার করেন যে শিল্প বড় নির্ণয় mistress? এই অধিশ্বরী নির্ধাতনকে হাসিমুখে মেনে নিতে হয় । তাই এই স্বর্ণপাকে স্বীকৃতি না দেওয়ার মানে শিল্পীর স্বর্ণপাণ্ডা ফলপ্রসূতির পরিবেশকেই অস্বীকার করা ।”

লিউইস্ তাঁর এক সমালোচনা-সঙ্কলনের মুখবন্ধের ইতি টেনেছেন এই বলে যে থিয়েট্রিক্যাল ইম্প্রোভাইজেশনের স্রোতগুলি কী এবং সেগুলো চিনে নিতে যেন অস্ব-বিধা না হয় কারো - তারই জন্তে এ সঙ্কলন । অভিনয় যে শিল্প সে দিকে দিক-নির্দেশ করার জন্তেই শুধু এ লেখা নয় - অল্প সব শিল্পের মতোই অভিনয়শিল্পও



বাধাপ্রাপ্ত হচ্ছে একগাদা বলগাহীন মস্তব্য দ্বারা যাকে বলা হয় সমালোচনা ।  
তার দিকেও দৃষ্টি নিবদ্ধ করা এর উদ্দেশ্য ।

এডমণ্ড কীন্ এবং স্যালভিনির অভিনয়-সমালোচনা প্রসঙ্গে লিউইস একটা  
জরুর প্রশ্ন তুলেছেন এবং তার জবাবও দিয়েছেন ।

মানুষের মনুষ্যের মাপকাঠি কী ? তার ক্রটি না গুণ ? একটা লোহার বর্গা  
কতটা মজবুত তার পরখ করা হয় সবচেয়ে দুর্বল অংশটা দিয়ে । মানুষকে বিচার  
করা হয় তার জোড়ের জায়গায় । এই শক্তি দিয়েই অভিনেতার বিচার । ক্রটি  
দিয়ে নয় ।

স্যালভিনি প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন যে তাঁর পরিমাপ করার চেষ্টা তিনি কর-  
বেন না । কেবলমাত্র প্রথম দেখার ছবিটি তিনি তুলে ধরবেন ।

ডুরি লেনে তাঁর অভিনয় একটা অদ্ভুত উত্তেজনা এনেছিল । সেই উত্তেজিত  
উৎসাহের মাঝে বার-বার কীন্ ও ব্যাচেলের গোরবময় দিনগুলিকে স্মরণ করিয়ে  
দিচ্ছিল । যদিও এই উত্তেজনায় বাধা ঘটাচ্ছিলেন তাঁরা দ্বারা স্যালভিনির অভি-  
নয়ের আবেগেও নিরুতাপ ছিলেন অথবা দ্বারা তাঁর চরিত্র ব্যাখ্যায় অসন্তুষ্ট । সব  
সময়েই এটা ঘটল । কিন্তু বেশিরভাগ সময়েই অভিনেতা হিসেবে স্যালভিনির  
মহত্বকে স্বীকৃতি জানান হল । যদিও অনেকের ধারণা যে ওথেলোর ভূমিকা  
সম্পর্কে স্যালভিনির ব্যাখ্যা ভ্রান্ত । লিউইসের প্রতিমস্তব্য এই যে শেক্সপীয়ার  
সম্পর্কে গভীরতর জ্ঞান এক্ষেত্রে ততটা বিচার্য নয় যতটা বিচার্য হল স্যালভিনির  
অভিনয়শিল্প-বোধের গভীরতা । শিল্পীর শিল্পচাতুর্য সম্পর্কিত প্রশ্নটা কতকগুলি  
নির্দিষ্ট বুদ্ধিগ্রাহ্য অভিধার উপর প্রতিষ্ঠিত । কিন্তু শেক্সপীয়ার সম্পর্কে বোধের  
প্রশ্নটা অনির্দিষ্ট, ব্যক্তিগত রুচি, অভিজ্ঞতা, প্রাথমিক ধারণার বশবর্তী হয়ে সদা-  
সংসরণশীল ; এমন ঘটনা কদাচিৎ ঘটে যেখানে এই আলোচনাটা মূল নাটকের  
কোন এক নির্দেশের দ্বারা একমত্যে প্রতিষ্ঠিত । কাজেই শেক্সপীয়ার ওথেলোকে  
fiery ও sensual আফ্রিকান হিসেবে চিত্রিত করেছেন কিনা - দীর্ঘদিন ইউরো-  
পীয়দের সংস্পর্শে দ্বার বহিঃপ্রকৃতি সংস্কৃত হয়েছে, কিংবা সে নেটিভ শিভাল্লি-  
জাত একটা সন্ত্রমবোধ থেকেই ডেস্‌ডিমোনার পাণিগ্রহণ করে - কেবলমাত্র  
আকাজ্জা চরিতার্থতার জন্তেই নয় - একজন কুমারী মেয়ের সরল মহাত্মভূতিনুর্ণ  
বীরপুজার প্রতিদানে জ্যেষ্ঠ বোদ্ধার স্বাভাবিক কৃতজ্ঞতা প্রকাশের আশ্রয়ে -  
এগুলো ঠিক করা ব্যক্তিবিশেষের বোধের ওপরেই নির্ভরশীল । সাক্ষীসাবুদ হু-পক্ষই  
উপস্থিত করতে পারেন । প্রমাণ করা কঠিন নয় যে 'ওথেলো' হচ্ছে পরম্পরিক

না' - 'কিংবা অকারণেই সে পরীক্ষাতর।' হ্যামলেটের পাগলামি প্রসঙ্গেও যেমন তর্ক থেকেই ব্যয়দ্বয় অর্থায় শেক্সপীয়ারের উদ্দেশ্য কী ছিল - হ্যামলেট পাগল হয়ে ব্যয় না সেটা পাগলামির ভান যাত্রা - একমাত্র হত্যার দাবি করা ব্যয় না এ সব ব্যাপারে; কিন্তু এ কথা ঠিক যে হ্যামলেট ব্যক্তি ও ব্যবহারে তখন একটা উত্তেজিত মস্তিষ্কের প্রমাণ দিচ্ছিল। অভিনেতার কাজ এইখানেই, এই অবস্থাটা প্রকাশেই তার দায়িত্ব।

অভিনেতার ব্যাখ্যা সম্পর্কে সমালোচনার ভিন্ন দৃষ্টিকোণের দুটো পরিচয় উপস্থিত করেছেন লিউইস। হেনরি লিউইসের মতে - প্রথমোক্ত সমালোচক 'ইম্পারটিনেন্ট' - যদি তিনি অভিনেতার ওপর দাবি করেন যে তাঁর পাঠই একমাত্র সত্য পাঠ এবং চূড়ান্ত। আপনি যদি সং অভিনেতা হন তাহলে নিশ্চয়ই আপনি অনেকদিন ধরে অভিনীত নাটক এবং ভূমিকাটিকে জেনেছেন সমস্ত খুঁটিনাটি সমেত। মনকে প্রস্তুতও রেখেছেন নাটকের সামান্যতম ইঙ্গিতকে চরিত্রাংশে সহায়ক করে তুলতে - সমস্ত পারস্পর্য বজায় রেখে স্থির করেছেন একটা চরিত্র, তার কণ্ঠস্বর, ভঙ্গি ইত্যাদি। সে ক্ষেত্রে একজন সমালোচক যার কোন দায় নেই এইরকম করে চরিত্র বা নাটককে জানার এবং যার পুরো নাটক বা ভূমিকা সম্পর্কে ধারণা ভাসাভাসা - কেননা কবে পড়েছেন সে নাটক - তখন কী ধারণা জন্মেছিল - সেটা আজও লাগিত তাঁর মনে - সেই মনটা নিয়েই, নিজের ধারণা নিয়েই তিনি থিয়েটারের দর্শক আকর্ষণে। অভিনেতা এবং সমালোচক, এ ক্ষেত্রে কার ব্যাখ্যা বা গুরুত্ব বেশি?

আপনি যদি সং সমালোচক হন তবে আপনাকেও ওই অভিনয়শিল্পীর যত্নপার অংশীদার হতে হবে। কখনও সে যত্নপা অসুভবে এসেছে; তিনি তিলে-তিলে একটা চরিত্রকে, নাটকের আপাততুচ্ছ ইঙ্গিতকে কাজে লাগিয়ে একটা 'চরিত্র গড়বার খাটুনির কথা ভেবে দেখেছেন? তা যদি না করে থাকেন তবে কেমন করে বুঝবেন যে অভিনয় শিল্প।

হেনরি লিউইস অপর জ্যেষ্ঠ সমালোচনা প্রসঙ্গে বলেছেন যে - এঁদের কাছে নাটকের সাধারণ নির্দেশগুলোই আমনে থাকে - এবং এঁরা বলতে পারেন যে অভিনেতা সেগুলি অমান্য করেছেন। এটা অবশ্যই নির্দিষ্ট এবং বুদ্ধিগ্রাহ্য ভিত্তির ওপর আলোচনাযোগ্য। কিন্তু কখনই কোন অভিনেতাকে দোষ দেওয়া চলবে না যে হ্যামলেট, ওথেলো বা ম্যাকবেথ সম্পর্কে সমালোচকের ব্যক্তিগত ধারণা সেই অভিনেতা প্রকাশ করেননি বলে। কিন্তু নিশ্চয়ই সে অভিনেতা সমালোচনার

যোগ্য যিনি নাটকের পাঠ পাল্টে নিয়েছেন। ওথেলো পাশব প্রবৃত্তির জ্বালার জ্বলছে এ কথা আপনি না-ও মানতে পারেন—কিন্তু সে যে আত্মহত্যা করেছিল বুকে ছুরি বসিয়ে, গলা কেটে নয়, এটা আপনাকে মানতেই হবে।

কাজেই লিউইস আদর্শ সমালোচক হিসেবেই স্যালভিনির ওথেলোর ব্যাখ্যা সম্পর্কে কিছু বলতে চাননি। তিনি স্যালভিনির নিজস্ব বোধ কীভাবে চরিত্রের অভিনয়ের মধ্যে রূপায়িত হল, সেই কুশলভ। সম্পর্কেই বলেছেন। লিউইসের এই বিশেষ নাটকের অভিনয়ের সঙ্গে দীর্ঘদিনের সম্পর্ক এবং সেই প্রস্তুত মন নিয়েই তিনি স্যালভিনির অভিনয়ের প্রথম রক্তনীর দর্শক। এডমণ্ড কীনের অসাধারণ স্বাভাবিকতা তাঁর মনে চিরজাগরুক। কীনের ওথেলোব অভিনয়ের প্রত্যেকটি খুঁটিনাটি তাঁর কাছে তখনও জীবন্ত। তবু অভিনয়ান্তে এই ধারণা নিয়েই তিনি কিংগেন যে সামগ্রিক বিচারে স্যালভিনির অভিনয় অত্যন্ত উত্তম। যদিও কিছু-কিছু অংশে কীনের তুলনায় নিঃসন্দেহে নিম্ন।

সেনেটের দৃষ্টে তাঁর রাজ্যচিহ্ন দেহসৌষ্ঠব, বৈচিত্র্যময় আকর্ষণীয় সূক্ষ্ম কাক-কাঁধ, স্বর, ধ্বনি, অপূর্ণ। ড্রাবান্সিওর অভিযোগের সময় কিংবা ডেসডিমোনার আবির্ভাবে তাঁর অভিব্যক্তির সূক্ষ্মত প্রকাশ লিউইসের প্রত্যাশাকে পূর্ণ কবেছিল। অভিনেতার মূল গুণাবলি তাঁর আয়ত্তাধীন। বাচিক এবং আঙ্গিক অভিব্যক্তি বিশেষ করে কণ্ঠস্বরের অভিব্যক্তি সম্পর্কে ধারণা একমাত্র তাঁরাই কবতে পারেন যারা সমালোচনামূলক বিশ্লেষণের অধিকারী।

কেবলমাত্র স্বকণ্ঠের অধিকারী হলেই চলে না—জানতে হয় কেমন করে গান গাইতে হয়,—এটা প্রাথমিক দাবি একজন গায়কের কাছে। সকলেই জানেন এ কথাটা। কিন্তু খুব কম লোকেই জানেন যে অভিনেতার প্রাথমিক প্রয়োজনীয় গুণ হল কী করে কথা বলতে হয়। এবং বেশিরভাগ অভিনেতা জানেন না কীভাবে কথা বলতে হয়—আর ছন্দে কথা বলা সে তো আরও দূরত্ব। স্যালভিনি তা জানতেন—বাক্‌বিকৃতির অধিকারী তিনি।

সাইপ্রাসের দৃষ্টে তাঁর সংস্কারের অভিব্যক্তি সম্পর্কে যার যত আপত্তিই থাকুক-না কেন, সন্দেহের অবকাশ নেই সজ্জ হতে ওঠার বিশ্বাসযোগ্য উপস্থাপনার ক্ষমতা। ক্যান্সিওকে বিতাড়নের দৃশ্য ভেতন করে দাগ কাটেনি মনে। কীনের অবিস্মরণীয় স্বাভাবিকতা সে ক্ষেত্রে প্রধান বাধা হয়ে দাঁড়াল। কিন্তু প্রলুব্ধ হওয়ার দৃষ্টের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত স্যালভিনির শিল্পশক্তির অপকল্প প্রকাশ। একটা অস্বাভাবিক অবস্থা থেকে ধীরে-ধীরে অসম্ভব দুঃখান্বিত সূক্ষ্ম এবং বিচিত্র

অভিযুক্তি। ইয়োগোর মনের ভিতরটা স্পষ্ট করে দেখতে চাচ্ছে—জানতে চাচ্ছে—অথচ জানতে সাহসও হচ্ছে না—কী জানি? বহু-কৃত চেষ্টার সংগোপন করতে চাইছে ইয়োগোর ইচ্ছিতে তার মনের প্রতিক্রিয়াটা, আর ক্রমশই নিজেকে হারিয়ে ফেলছে। এ সব অংশের চেয়ে ভাল অভিনয় বুঝি আর হতে পারে না; যেমন তা শিল্পসম্মত তেমনি তা সত্য প্রকাশক। সে মুহূর্তগুলি কী গভীর ট্রাজিক, কেননা তা পরম স্বাভাবিক। একটা সম্পূর্ণ এবং যোগা ব্যাখ্যা দিলেন যখন বললেন, “Excellent wretch! Perdition catch my soul but I do love thee, and when I love thee not”—একটা মুহূর্তের বিরতি—একটা বিশেষ ভঙ্গিসহ আবার আবৃত্তি করলেন—“chaos is come again.” শুধু মানেই স্পষ্ট হল না,—মনে হল সেই ভীষণ মানসিক যন্ত্রণার মধ্যে চারপাশের পৃথিবীটা যেন একটা বিপর্ষয়ের মধ্যে বিলীন হয়ে যাচ্ছে। “Farewell the tranquil mind”—এই লাইন অবশ্য কীনের গভীর পুরুষোচিত, নৈব্যক্তিক দুঃখানুভূতির সঙ্গে তুলনীয় নয়। অতি-অভিনয় দোষে ছুট মনে হল। তেমনি “Blood, Iago, blood” এবং “I will tear her to pieces”—এই লাইনে কী যেমন একটা স্মৃতিস্তম্ভ জ্বালায় উত্তাপ ছড়িয়ে দিতেন সেটারও এ ক্ষেত্রে অভাব মনে হল। কিন্তু সমস্ত প্রেক্ষা শিহরিত হল যখন সক্রোধে ইয়োগোর ওপর ঝাঁপিয়ে পড়ে বলে ওঠেন, “Villain be sure you prove” ইত্যাদি, তখন সে ক্রোধের প্রকাশ যেমন তীব্র তেমনি তা সুপরিমিত। মনে হল একটা সিংহ যেন নেকড়েকে ধরে ঝাঁকানি দিচ্ছে। সজোরে মাটিতে আছড়ে ফেলে হতভাগ্য ইয়োগোকে পদাঘাতে উদ্ভত—মনে হল অন্তিম কাল উপস্থিত। এমন সময়েই হঠাৎ যেন চেতনা ফিরে এল, নিষ্ঠুরতার চরম পর্যায়ে ক্রোধ সংঘত হল। ‘পশু’র ওপর ‘মানুষ’টা জয়ী হল। অহুকম্পা ও আত্মমর্মানিতে হাত বাড়িয়ে দিলেন ইয়োগোকে ধরে তুলতে। এই অভিনয়ের তাল, লয়, কণ্ঠস্বর চমৎকারিষ্ঠে সংগীতের মতোই, এর অভিযুক্তি অতি বার্থ এবং আবোগাহুগ। লিউইসের কাছে এর স্মৃতি অতুলনীয়। প্রত্যেকটা কথার সঙ্গে ক্রোধের মাজা বাড়ছে, সমস্ত দেহ কাপছে, মুখমণ্ডল আরক্ত, ক্রমশ সাংঘাতিক হয়ে উঠছে কণ্ঠস্বর, তবু তা স্বর-গ্রামের মধ্যেই নিরস্ত্রিত—কখনই বেহুয়ে চিংকার নয়। কীন্ও এই অংশে অতি ভয়ঙ্কর হয়ে উঠতেন—কিন্তু স্যালভিনি তাঁকেও অতিক্রম করলেন।

চতুর্থ অঙ্কেও তিনি অতুপম। কিন্তু লিউইসের মনে হল, কীন্ প্রমত্ত হয়ে বৈশিষ্ট্যকে তিনি ground swell of subsiding passion বলেছেন—সেটার

প্রকাশ ঘটেনি স্যালভিনের রূপাভ্যাসে। কী সেটা? প্রচণ্ড ঝড়ের পর বিকৃত সমুদ্র ধীরে-ধীরে শান্ত হয়ে আসছে কিন্তু তখনও প্রচণ্ড দোলা চলছে সমুদ্রের তলদেশে। তাকে কি প্রত্যাশ করা যায়? লিউইস বলছেন, কীনের বেলায় যেত। এই একই দৃষ্টে। কীন্ কেবলমাত্র সংরাগ প্রকাশের প্রচণ্ডতার জন্যই উল্লেখযোগ্য নন, একটা বিরল বৈশিষ্ট্যের জন্যেও তিনি উল্লেখ্য। অপর কোন অভিনেতার অল্পতবে এই বিশেষ গুণ পরিলক্ষিত হয়নি। সেটা এই ক্রমবিলীয়মান আবেগের প্রকাশ। যদিও কীন্ ভাবের হঠাৎ পরিবর্তন করতে ভালবাসতেন, অর্থাৎ মুহূর্তে 'সাংঘাতিক থেকে স্বাভাবিক', আলো থেকে অন্ধকারে অনায়াস বিচরণে সক্ষম তিনি। হোক তা স্বাভাবিক, কিন্তু প্রকৃতি-দত্ত শিকার তাঁর ক্ষমতা ছিল, একটা প্রবল আবেগ—একটা ঝড়ের বেগে প্রকাশ করার পরেই প্রকাশ-প্রাবল্যকে কমিয়ে আনার। কিন্তু তখনও সেটা বর্তমান। ঝড় চলে গেলেও ঢেউয়ের দোলন থেকেই গেল। সমুদ্রতলের আলোড়ন তখনও গভীরে ধাকা দিচ্ছে। কীনের কম্পমান পেশীতে, কণ্ঠস্বরের বিভিন্নতায় সেই ক্রমবিলীয়মান আবেগের প্রকাশ ঘটত। কণ্ঠস্বর শান্ত হয়ে আসছে কিন্তু একটা কম্পন রয়ে গেছে, মুখমণ্ডলও হয়তো প্রশান্ত কিন্তু লগ্নেনক্রান্ত বিক্ষোভের অপস্রয়মান চিহ্নও বর্তমান।

সাধারণ দর্শক কীন্কে ইম্পাল্‌সিভ অভিনেতা বলত। তারা এই শব্দটা ব্যবহার করে যদি এই বোঝাতে চায় যে কীন্ নিজেকে হঠাৎ আবেগের হাতে সমর্পণ করতেন—পূর্বচিন্তা বা পরিকল্পনা ব্যতিরেকে—তা হলে ভুল বলা হবে। কীন্ শিল্পী, এবং শিল্পে সমস্ত কার্যকারণ স্থানিয়ন্ত্রিত। একটা বিশেষ মুহূর্তে হঠাৎ উৎসাহ হয়ে ওঠা—এইটাই তারা বলতে চাইত বোধহয়। কিন্তু বুদ্ধিমান লোকজন শিল্পী হঠাৎ উৎসাহ হওয়ার বিশ্বাসী নন। তিনি জানেন সত্য কী, সেটা ধরতে পারেন তিনি, নিয়ন্ত্রণও করেন। পূর্ব পরিকল্পনা ব্যতিরেকে কোন শিল্পের অল্পপাত ঠিক রাখা সম্ভব নয়। সে ক্ষেত্রে অভিনেতা ক্রটিপূর্ণ ইম্পাল্‌সেরই শিকার—শিল্পজ্ঞা নয়। কীন্ অত্যন্ত ধৈর্যের সঙ্গে সজাগ দৃষ্টি রেখেই মহলা দিতেন, সমস্ত খুঁটিনাটিকে ধরবার জন্যে। গলায় স্বর তাঁর নিজের শানে তুলি-দায়ক না বনে হলে অবিরাম চেঁচা চলত; চোখের দৃষ্টি, নেহের ডলি ঠিক করতেন যতক্ষণ না তাঁর শিল্পবোধ তৃপ্ত হত। এবং একবার সেগুলো স্থানিয়ন্ত্রিত হলে আর কখনও তা পরিবর্তিত হত না। এই চেঁচা, এই বদ্ব, এই কষ্ট করতেন বলেই শরীর বখন অশক্ত, কণ্ঠস্বর ভগ্ন, তখনও অভিনয়ের সময় তাঁর দক্ষতা স্বরাঘাত ঠক

ভাল বৃত্তি অপরিবর্তিত ।

শিল্পীর এই দুঃস্থ প্রাণে কি সন্দেহ আপনার কি পরিচয় আছে ? আপনি যে শিল্পের শিল্পী এবং সমালোচক, উভয়ের কাছেই এটা দাবি ।

কীনের অনেক ক্রটির কথাও উল্লেখ করেছেন লিউইস্ ; কিন্তু সেইসঙ্গে এ কথাও বলেছেন, দর্শকের উপায় ছিল না কীনের অভিনয়ের আবেগে অভিভূত হওয়া ছাড়া । ক্রটির কথা তখন বেমানাম তুলে যেত কিংবা গুরুত্বই দিত না । তার কারণ ওখেলো, শাইলক বা গিচার্ড-বেশী কীনকে দেখে তার প্রচণ্ডতার, তার হুঃখে, তার ঝোড়ো আবেগের দুর্দম একাশে অভিভূত না হয়ে থাকতে পারা যেত না ।

স্যালভিনির অভিনয় দেখতে-দেখতে কীনের স্মৃতি ভেসে আসছিল লিউইসের মনে । শেষবারের মতো কীনের ওখেলোর অভিনয় দেখার কথা উল্লেখ করেছেন তিনি ; দেহের দিক থেকে অনেক প্রতিবন্ধকতা ছিল কীনের । বিশাল-দেহী তিনি নন ; ম্যাক্রেডির পাশে তাকে অকিঞ্চিৎকর মনে হত । ম্যাক্রেডি যাকতেন ইয়োগো । কিন্তু তৃতীয় অঙ্কে যখন ইয়োগো তাকে উত্তেজিত করে তোলে ব্যঙ্গবিক্রমে তখন উত্তেজিত ওখেলোর বিফোরণ ঘটে “Villain be sure you prove...” । মনে হত যেন কীন্ কোন যাহ্নবলে বিরান্টিদেহী হয়ে উঠেছিল, তখন ম্যাক্রেডিকে অতি তুচ্ছ মনে হচ্ছে তাঁর পাশে । সেই শেষ-দেখা অভিনয়ের দিন কীন্ বাতে প্রায় পছ, একদা তুলনাহীন কণ্ঠস্বর তখন অতিরিক্ত মস্তপানের ফলে কর্কশ — তা সত্ত্বেও এমন এক অপ্রতিরোধ্য হুঃখানুভূতির প্রকাশ ঘটালেন যা কান্নার ভেঙে পড়া নয়—যা যথার্থ পৌরুষবাক্যক ।

এই কান্নার প্রসঙ্গে স্যালভিনির কথা এসে যায় । ‘ওখেলো’র পঞ্চম অঙ্কে এসে তাঁকে আর ভাল লাগেনি লিউইসের । অবশ্য একবার, ই্যা, — ডেনডিমোনা নিরপরাধ এ কথা জানবার পর স্যালভিনির স্মৃতীকৃত চীৎকারের সময় ছাড়া । লিউইসের মনে হয়েছে পঞ্চম অঙ্কে স্যালভিনির অভিনয় অতিকৃত এবং কম অল্পকৃত । বলা ভাল, ভাবনাটা যথেষ্ট স্বচ্ছ নয় । তারই ফলে অভিনয়ে গভীরতা এল না । এবং সেইটাকে ঢাকতে গিয়েই যেন বাড়াবাড়ির আশ্রয় নিতে হল । এ যেন নববধূর রূপ দেখতে এসে তার অলঙ্কার দেখে ফেরা ।

তাঁর অভিনয়ে গভীর হুঃখানুভূতির অভাব থেকে গেল । কণ্ঠস্বর বা আবেগে কান্না নেই, কান্না চোখের জলে । বস্তুত, অস্বস্তিকর তাঁর জলভরা দুই চোখ । আবেগের মধ্যে কান্না আর চোখের জলে কান্না, এ দুটো একেবারেই স্বতন্ত্র ।

শোক বেদানে পতীর, চোখের জল লেখানে নৈব্যক্তিক হওয়াই বাহ্যিকের শিল্পের  
ক্ষেত্রে। আত্মকল্পনার কোন দাম নেই; অভিনেতার বেদনার মধ্যেই আমরা  
মেথতে চাই হৃৎকের একটা সর্বজনিক রূপ। ইত্যাদিক প্যাশনের মধ্যে সমস্ত  
মায়াবীর হৃৎকে অনুভব করতে চাই। নিজেকে বর্ণনা করে নয়—বতাই ভীষণ  
হোক সে ব্যক্তিগত হৃৎ, ব্যক্তিকে ছাড়িয়ে আবার আপনাদের সকলের হৃৎ যদি  
প্রকাশ পায় তবেই তার সার্থকতা, তার কারণ প্রকাশমাধ্যমই যে শিল্প।

এ সব বান দিয়েও স্যালাভিনিকে প্রথম দেখার অভিজ্ঞতাকে মিউইস্ বর্ণনা করেছেন যে জীবনে একবার কিংবা দু-বারই এ দেখার অভিজ্ঞতা জন্মায়। এমন করে অভিনয়ের বিশ্লেষণ কে করতে পারে? যে অভিনয়শিল্পের আদি-অন্ত জানে সেই পারে - পারে 'সেইজন' যে এই শিল্পের সেবক। কী অবস্থার মধ্যে এ শিল্প সম্ভব সেটাও বার জানা।

আপনি যদি মনে করেন অভিনয়টা শখের জন্ত, তাহলে জানবেন তার সমালোচনাও শখের হবে। আর দর্শকও মজার মজতে যাবে। নইলে আপনি নিশ্চয়ই দাবি করবেন, আপনার শিল্পসৃষ্টির সমালোচনা শিল্প-পাগল মানুষেরাই করুক; যে জানে এ শিল্পের কষ্ট কী, সুখ কিসে। দাবি স্বাভাবিক যে আপনার শিল্পের দর্শক - সংস্কৃতিবান রচিবান হোক।

## আবেগ প্রসঙ্গ

ছাপানো নাটকের অন্তর্গত একটি চরিত্র সৃষ্টি করার অর্থ সেই চরিত্রটিকে বা সেই যাত্রাটিকে রক্ত-মাংসের শরীর দান। অর্থাৎ সেই চরিত্রকে যাকে একজন অভিনেতার মাধ্যমে রূপদান। যেহেতু অন্ত্যস্ত শিল্পের ক্ষেত্রে শিল্পীর সৃষ্টি-উপকরণগুলো স্বতন্ত্র, সে ক্ষেত্রে কাজটা অভিনয়শিল্প অপেক্ষা কিছুটা ভিন্ন। এ ক্ষেত্রে অভিনেতার সৃষ্টি-উপকরণ সে নিজে, তাই কাজটা জটিল। কেননা অভিনেতা একজন রক্ত-মাংসের যাত্রা, তাকে অপর একজনের ব্যক্তিত্বরূপে প্রকাশিত হতে হয়। চরিত্রসৃষ্টি মানেই একজনকে আর-একজন হতে হয়। অভিনেতা যেন মাটি তাকে একটা মূর্তিতে পরিণত হতে হয়। এ সব কথা অভিনয়শিল্পের প্রাথমিক কথা। মাটি ভাল না হলে তা দ্বারা ভাল চরিত্রসৃষ্টি সম্ভব নয়।

আমরা জানি, একটি চরিত্রসৃষ্টির উপায় সে কারণেই অভিনেতার মন, তার কল্পনার প্রসার এবং অনুভব করার ক্ষমতার ওপর নির্ভরশীল। আমরা এও জানি যে অভিনেতাকে এ কাজ করতে হয় বুদ্ধি এবং হৃদয় দিয়ে। কোন একটাকে বাদ দিয়ে এই শিল্পে সৃষ্টি সম্ভব নয়।

একটি চরিত্রে রূপদানের প্রাথমিক পর্বীয় চরিত্রটির সঙ্গে পরিচয় এবং শেষ পর্বীয় চরিত্রটিকে অবলম্বন অর্থাৎ রূপদান। মাঝখানে আছে চরিত্রটির আবেগ অভিজ্ঞতা। এই আবেগ অভিজ্ঞতা কী? চরিত্রসৃষ্টির প্রধান অবলম্বন চরিত্রটির আবেগ অনুভব করা এবং তা প্রকাশ করবার যোগ্যতা। তর্কের অবকাশ থাকলেও অভিনীত চরিত্রের মূল লক্ষ্য হল দর্শকের আবেগমুখিত করা।

আবেগ প্রকাশের বা সৃষ্টির পন্থা: প্রাচীনতম উপায়, বা বিবরণ পাওয়া যাচ্ছে তা স্তানিস্লাভস্কি নির্দেশিত পথেই ঘটেছে দেখতে পাচ্ছি। ‘সৃষ্টির কাঙ্ক্ষারিতা সম্পর্কে স্তানিস্লাভস্কি যা বলেছেন তারই অনুসরণ পন্থা অবলম্বন করেই সকলোত্রের ইঙ্গেকস্ত। চরিত্রের রূপদানকারী অভিনেতা সেট প্রাচীনকালে ওয়েস্টেলের মৃত্যুজনিত শোকের এবং দুঃখের আবেগ সত্য করে প্রকাশ করবার জন্য আপন সত্যানের সমাধিক্ষেত্র থেকে চিত্তাভ্যাস এবং ভ্রমাব্যাস নিয়ে রক্তহলে



অবতীর্ণ হয়ে এক অবিদ্যমানীয় শোকের আবেগ প্রকাশ করেছিলেন। একটা সত্য আবেগ অঙ্করণের এ এক অভিনব পন্থা।

অ্যারিস্ততলের সূত্র অম্বারী আমর। জানতে পারছি এই আবেগ প্রকাশের সূত্র কো। তিনি বলেছেন, "They will be most convincing who themselves experience the feeling they represent." সিলেরোও (খ্রীঃ পূঃ ১০৬-৪৩) প্রায় একই কথা বলেছেন—কলাকৌশলের দ্বারা আবেগ প্রকাশ করা যায় না, আবেগ অঙ্কন করলে তবেই অভের মধ্যে আবেগ সঞ্চারিত করা যায়।

অ্যারিস্ততল তাঁর 'রেটরিক'-এ পনেরটি বিভিন্ন আবেগের উল্লেখ করেছেন। এবং প্রাচীন গ্রীক অভিনয়ের আলোচনার আমরা দেখতে পাচ্ছি যে সেই প্রাথমিক অভিনয়ধারার চরিত্রসৃষ্টি করতে গ্রীক অভিনেতারা এটা অঙ্কন করতেন যে আকর্ষণ থেকেই আবেগের উদ্ভব। আধুনিক কালে স্থানিগতত্বি যে কথা বিশদভাবে বলেছেন তা অ্যারিস্ততল সেই প্রাচীন কালে একটু সরল করে অভিনেতাদের আবেগ সৃষ্টির উপায় সম্পর্কে বলেছেন, "to find the emotion in an action completed or thwarted." তৎসম্পূর্ণ বা বাধাপ্রাপ্ত ক্রিয়ার মধ্যেই আবেগ সৃষ্টি হয়। এছাড়াও তিনি শিল্পীর উদ্দেশ্য বলেছেন, "should assume the very attitudes and gestures appropriate to the emotions of the agents." আবার বলেছেন, "They will be most convincing who themselves experience the feelings they represent." অভিনেতার ক্ষেত্রেও এ কথা সত্য।

শিল্পসৃষ্টির আলোচনার আমরা লক্রেটিস্ এবং প্লেটোর অভিমত বিশ্লেষণ করে যদি লক্রেটিস্-এর মতকে স্বীকার করি তাহলে দেখব যে কেবলমাত্র ঐতিহাসিক আশীর্বাদপুষ্ট হলোই চলে না তার সঙ্গে বিজ্ঞান ও অমূল্যলনও অবশ্য-প্রয়োজনীয়। পক্ষান্তরে প্লেটোর অভিমত যে, কোন অজিত জ্ঞানের প্রয়োজন নেই, প্রায়ক জান আর অঙ্কপ্রাপ্ত মনই যথেষ্ট।

আজকের যুগে আমরা অঙ্কপ্রেরণা বা দৈবাহুত্বের ওপর নির্ভর করতে পারি না। অঙ্কপ্রেরণা সম্পর্কে বলা যায় যে অঙ্কপ্রেরণা হল আকর্ষিতভাবে অঙ্কনের অন্তরালে বা অদ্য আছে অনেকদিন থেকে, সংগোপনে লালিত তার বহিঃপ্রকাশ। অভিনেতার ক্ষেত্রে অজাবত্বই সে বহিঃপ্রকাশ প্রয়োজনের মুহূর্তে।

আবেগ অঙ্কন দিয়ে আবার নাট্যশাস্ত্রেও তর্ক দেখতে পাচ্ছি। গুরুত্ব

বলেছেন, বড়দুর্ লভ্য অভিনেতাকে চরিত্রের আবেগ অঙ্কন করে তা প্রকাশ করতে হবে। পলাতনে বিশ্বনাথ তাঁর ‘সাহিত্যদর্পণে’ বলেন, ‘অভিনেতার মধ্যে আবেগ উদ্ভিত হওয়া বাহ্যিক নয়, সে নির্দিষ্ট বিধি অনুযায়ী কৌশল দ্বারা তা প্রকাশ করবে।’ এ প্রায় দৈনি দৈনিক এবং কৰ্কেলার অভ্যাস এবং উনবিংশ শতাব্দীর সূত্র।

বাই হোক, আমাদের আলোচনা এই আবেগ সৃষ্টির পদ্ধতি সম্পর্কে। এ কাজে সবচেয়ে প্রথম প্রয়োজন প্রেরণা। আবেগের প্রেরণা। অবশ্যই এই প্রেরণা দৈবের হাতে ছেড়ে দেওয়া যায় না। অভিনেতা যদি নিজেকে সচেতনভাবে বৈজ্ঞানিক ভিত্তিতে তৈরি করেন তবেই তাঁর পক্ষে চরিত্রের গভীরে প্রবেশ করা সম্ভব। তখন প্রেরণা তাঁর বশীভূত হবে।

আবেগের একটা প্রতিমা গড়া অভিনেতার প্রাথমিক কাজ। এই প্রতিমা তাঁর সৃষ্টির অভিজ্ঞতা থেকে সৃষ্টি হয়। আবেগ সৃষ্টি হয় সত্ত্বের অন্তরালে। ওটা যেন জলাধার। এবং একজন অভিনেতা অনুশীলন করবে কী করে সেই জলাধারের সঙ্গে সংযোগরক্ষাকারী নলের মুখের কলটা খোলা যায়। অভিনেতা মঞ্চে যা করছেন অর্থাৎ তাঁর ক্রিয়াকলাপের মধ্যেই এই আবেগ প্রকাশিত হয়ে ওঠে। মনের অবচেতনে যে সৃষ্টি লুকিয়ে আছে তাকে চেতন স্তরে নিয়ে আসতে হয়। তারপর নাটকের বা দৃশ্যের প্রয়োজন অনুযায়ী তাকে সাজিয়ে নিয়ে প্রকাশ করতে হয়। প্রকাশিত হয় ওই ক্রিয়াকলাপের মধ্যে। তাৎক্ষিক বলছেন যদি আবেগকে সত্য করে তুলতে হয় তাহলে মঞ্চে ঘটনার বিশ্বাস উৎপাদন করা অভিনেতার প্রথম কর্তব্য। একটি ভূমিকার যদি একবার সত্য বিশ্বাস জন্মায় তাহলে এক মুহূর্তেই সজ্ঞায় এবং অত্যন্ত স্বাভাবিকভাবে একটা আবেগের সৃষ্টি হবে।

আবেগের সঙ্গে যুক্ত বাহ্যিক ক্রিয়াগুলি যদি বিশ্বাসের সঙ্গে করা যায় তাহলে স্বাভাবিক এবং স্বতঃস্ফূর্ত আবেগ সৃষ্টি হতে পারে। বড়-বড় কবিদের লেখার দেখা যায় অতি সাধারণ ঘটনাকে বিরে নানা গুরুত্বপূর্ণ পরিবেশের ব্যঞ্জন। এবং তারই মধ্যে লুকিয়ে আছে আমাদের আবেগকে উজ্জীবিত করার নানা কৌশল। আবেগ প্রকাশের রীতিনীতিগুলি যখন যথাযথ আয়ত্ত করতে পারা যায় তখন যে-কোন আবেগ-স্ফূর্ত সম্পর্কে অভিনেতাদের মনোভাব সম্পূর্ণ বদলে যায়। এইভাবে অভিনেতার মনে আবেগ সঞ্চারিত হলে - যে মুহূর্তে সে কল্পনার ইচ্ছিত পাবে সেই মুহূর্তে বর্ণকতে সে নাড়া দিতে পারবে। আকস্মিকতার বা জবরদস্তি আবেগ প্রকাশের কোন স্থান ভাল অভিনয়ে নেই।

আবেগের ব্যাপারে আসল কথা হল স্মৃতি। সে স্মৃতি অভিনেতার আত্মনির্ভর হোক বা অর্পণের সাহায্য পুষ্ট হোক - এ দুয়ের মধ্যে সত্যকারের পার্থক্য নেই। স্মৃতি দিয়ে অহুত্বভিত্তিকলোকে ধরে রাখা, আবেগের মুহূর্তে সেগুলিকে কিরিয়ে আনতে পারাই আসল সমস্যা। তখন দেহমন দিয়ে তাকে বিশ্বাস না করে কারো উপায় থাকে না। শুধু প্রেরণাদীপ্ত অভিনয়ে এ কাজ বার-বার ঘটে না।

অভিনয় আবেগ-বর্জিত হবে কিংবা প্রতি অভিনয়-রাড্রে সত্য আবেগ সৃষ্টি করা উচিত কিনা, কেবল কলাকৌশল দ্বারা আবেগের প্রতিমাটি গড়ে তোলাই আধুনিক অভিনয়ের অভিধা কিনা সে আলোচনা স্বতন্ত্র এবং সম্ভবত এ তর্কের মীমাংসা কোনদিনই হবে না। এই সূত্রে স্তানিস্লাভস্কির 'এ্যান এ্যাক্টর প্রিপে-রারল' থেকে একটি পরিচ্ছেদ "অভিনয়ে আবেগাহুত্ব" -র অনুবাদ এই আলো-চনায় সহায়ক বিবেচনায় সংযোজিত হল।

"কুলে এসে দেখি দেয়ালে বিরাট প্ল্যাকার্ড, তাতে লেখা 'বিশ্বাস ও সত্য-হুত্ব'। কাজ শুরু হবার আগে, প্রায়ই যা করতাম, সবাই আমরা মারিয়ার হারানো টাকার ব্যাগ ধোঁজায় ব্যস্ত। পরিচালক যে তখন অর্কেস্ট্রার বসে সব দেখছেন তা আমরা জানতেও পারিনি। হঠাৎ তাঁর কথা শুনেতে পেলাম, 'তোমরা যা করছিলে তার মধ্যে চমৎকার আন্তরিকতা ছিল, সততা ছিল, নিজেদের উদ্দেশ্য সম্পর্কে আস্থা ছিল। স্পষ্ট সুনির্দিষ্ট পরিকল্পনার তোমাদের লক্ষ্য ছিল তীক্ষ্ণ ও একাগ্র। এই যে বধ্যবন্থ পরিকল্পনা রূপায়ণের প্রয়াস তোমাদের, একে কী বলা যায়? শিল্প? না। এ শিল্প নয়। এ হল বাস্তবতা।' আমরা টাকার ব্যাগটা আগের জায়গায় রেখে দিয়ে আবার ধোঁজা শুরু করলাম। কিন্তু এবারে আর তেমন খুঁজতে হল না, কারণ জিনিশটা একবার খুঁজে পেয়েছি। ফলে এবারে কিছুই আমাদের করা হল না।

"টর্নভ সন্মালোচনার ভক্তিতে বললেন, 'না। তোমরা যা করলে তার মধ্যে না দেখলাম কোন উদ্দেশ্য, না পেলাম কোন প্রয়াস বা সত্যের আভাস। কিন্তু এরকম কেন হল? প্রথমবারে যা করেছিলে তার মধ্যে যখন বাস্তবতা ছিল তখন সেটাই আর একবার কেন পারলে না?' আমরা টর্নভকে বোঝাবার চেষ্টা করলাম যে প্রথমবারে হারানো ব্যাগটি খুঁজে পাওয়া আমাদের দরকার ছিল। দ্বিতীয়বারে আমরা জানতাম, সে দরকার আর নেই। এর ফলে প্রথমবারে যা ছিল বাস্তবতা, দ্বিতীয়বারে তাই হয়ে দাঁড়ান বাস্তবতার একটা অহুত্বরূপ দ্বারা। 'ঠিক আছে', টর্নভ বললেন, 'বিশ্বাস বসলে সত্য দিয়ে কতটা সাফল্য'

আবার।' আমরা আশঙ্কিত জানালাম। বললাম, কাজটা ঠিক অত সহজ নয়। খুব জোর দিয়ে বললাম, আমাদের তৈরি হতে হবে, অনুশীলন করতে হবে, দৃষ্ট-টিকে জীবন্ত করে তুলতে হবে...। 'জীবন্ত করে তুলবে?' টর্টসড-এর প্রশ্ন। বিশ্বাসের স্বর : 'এইমাত্র তো তাই করলে তোমরা।'

"অতঃপর, ধাপে-ধাপে, নানা প্রশ্ন আর ব্যাখ্যার মধ্য দিয়ে টর্টসড আমাদের বা বোঝালেন তা হল এই যে বা-কিছু আমরা করি তার পেছনে সত্য ও আহ্বার যে বোধ থাকে তাকে দু-ভাগে ভাগ করা যায়। প্রথমটি স্বতঃস্ফূর্তভাবে ঘটে (বা হয়েছিল টাকার ব্যাগটা প্রথমবারে ধোঁজার সময়)। দ্বিতীয়টিকে বলা যায় সাজানো ব্যাপার। তার মধ্যেও সত্য আছে, কিন্তু সে সত্যের জন্ম কল্পনার ক্ষেত্রে, শিল্পের রূপকথায়।

"এই দ্বিতীয় পর্বে সার্থক লক্ষ্যে পৌঁছবার জন্য তোমাদের একটা কল্পিত জীবনের ক্ষেত্রে নিজেদের তুলে আনতে হবে। সেখানে এমন একটা দৃশ্য তোমরা রচনা করবে কয়েক মুহূর্ত আগের বাস্তবতার সঙ্গে রূপরেখায় বা সদৃশ। সাধারণত ব্যবহারিক জীবনে আমরা তাকেই সত্য বলি যার অস্তিত্ব প্রত্যক্ষ, যে কোন লোক তাকে জানে। পরন্তু মঞ্চে এই সত্য কোন প্রত্যক্ষ অস্তিত্বের ব্যাপার নয়। এটা, যা হতে পারে, তাঁর একটা সম্যক বোধ।'

"গ্রিশা তর্কের মেজাজে বলে উঠল, 'মাফ করবেন, আমি তো বুঝতেই পারিনি। থিয়েটারে, যেখানে সবকিছুই কৃত্রিম, শেক্সপীয়ারের নাটক থেকে শুরু করে আত্ম-হত্যার ক্রান্তে ব্যবহার করা ওথেলোর কাগজের ছোঁরাখানি পর্যন্ত, সেখানে, বাস্তবতা, সত্য, এ সব প্রশ্ন ওঠে কী করে?'

"প্রায় একটা আপনের ভাবিতে টর্টসড বললেন, 'ছোঁরা ইম্পাতের না হয়ে কাগজের হল কেন, তা নিয়ে অথবা মাথা বাঁমাবার দরকার নেই। ওটাকে নকল বলার অধিকার নিশ্চয়ই তোমার আছে। কিন্তু আরো একটু এগিয়ে, সমস্ত শিল্পকেই যদি ভূমি মিথ্যা বলে চিহ্নিত কর, থিয়েটারের জীবনকে যদি বল বিশ্বাসের অবশ্যাগ, তাহলে তোমার দৃষ্টিকোণ পাল্টাতে হবে। থিয়েটারে যেটা আসল কথা সেটা এ নয় যে ওথেলোর ছোঁরা ইম্পাত কিংবা কাগজ হিসেবে তৈরি। আসল কথা হল, আত্মহত্যার অনিবার্যতা প্রমাণ করতে পারে যেদিকী তাঁর একান্ত হৃদয়ানুভূতি। ওথেলোর ভূমিকায় অভিনয় করছে যে রক্তমাংসের মানুষ, ওথেলোর মতো পরিবেশে পড়লে, হাতে কাগজের বদলে ইম্পাতের ছোঁরা থাকলে সে কী করতে পারত সেটাই আসল কথা। মঞ্চে আমাদের চরিত্রাংশে

বাস্তবতার যে অভিজ্ঞতা, আমাদের অল্পকৃতির জন্য একটা পচাংশট রচনা ছাড়া তার সঙ্গে আমাদের আর কোন সম্পর্ক নেই।

“থিয়েটারে বাস্তবতা বলতে আমরা বুঝি সৃষ্টির মুহূর্তে যে নাটকীয় বাস্তবতা-কে অভিনেতা ব্যবহার করতে পারেন। শুরুতে যে-কোন নাটক এবং তার দৃষ্ট-পটের বাস্তবতার দিক ও কল্পনার দিক নিজের মনের মধ্যে ভালভাবে বুঝে নেবার চেষ্টা করবে। যতক্ষণ পর্যন্ত তোমার সত্যের বোধ তৃপ্ত না হয় এবং তোমার অল্পকৃতির সত্যতা সম্পর্কে প্রত্যয় না জন্মে, ততক্ষণ কল্পিত পরিবেশ এবং ঘটনা-বলিকে জীবন্ত করে তুলবে। একেই বলে অভিনীত চরিত্রের যোগ্য হয়ে ওঠা।

“আমি টর্টলডোরের বক্তব্য সম্পর্কে নিঃসংশয় হতে চাইলাম। তাই দু-একটি কথার তাঁর বক্তব্যের সারাংশটি জানাতে অল্পরোধ করলাম। তিনি উত্তর দিলেন, ‘মঞ্চে তাকেই সত্য বলব, যা আমরা আন্তরিকভাবে বিশ্বাস করতে পারব, নিজেদের মধ্যেই হোক আর সহকর্মীদের মধ্যেই হোক। আমাদের বিশ্বাস থেকে সত্যকে আলাদা করা যায় না। তেমনি সত্য থেকেও আলাদা করা যায় না বিশ্বাসকে। এদের একটিকে বাদ দিয়ে অপরটির কোন অস্তিত্ব থাকতে পারে না। তেমনি এই দুটিকে বাদ দিয়ে তোমাদের অভিনয়ে প্রাণসঞ্চার করা কিংবা কিছু সৃষ্টি করা অসম্ভব। মঞ্চে যা-কিছু ঘটে, অভিনেতার কাছে, মহাশিল্পীর এবং দর্শকের কাছে তা বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠা চাই। সত্যিকার জীবনে যা দেখি তার সঙ্গে মঞ্চে অল্পকৃত জীবনের সাদৃশ্য-সম্ভাবনায় আমাদের বাতে বিশ্বাস জন্মে, তার জন্মে প্রেরণা চাই। অল্পকৃত আবেগ এবং অভিনীত ঘটনাবলির সত্যতার পরিপূর্ণ বিশ্বাস আমাদের প্রতিটি মুহূর্তকে সম্পৃক্ত করে তুলবে।’

“আজকের পাঠ শুরু হল নির্দেশকের এই কথার : ‘মোটামুটি তোমাদের আমি বুঝিয়েছি স্বজনশীলতার সত্যের কী ভূমিকা থাকে। এবারে, এস, এর উল্টো দিকটা নিয়ে আলোচনা করা যাক। সত্যের যে বোধ তার মধ্যেই অসত্যের বোধও নিহিত থাকে। এর অল্পপাতের অবস্থা কম-বেশি হয়। মনে কর, একজনের ক্ষেত্রে সত্যের বোধ শতকরা ৭৫, অসত্যের বোধ শতকরা মাত্র ২৫। কারুর ক্ষেত্রে এর উল্টো, কিংবা প্রায় ভাগেই শতকরা মাত্র ৫০। দুটি বোধকে এই যে আমি ‘আলাদা করে ফেলেছি এতে তোমরা কি অবাক হচ্ছ? কিন্তু আমি কেন করছি জান?’

“নিখোলাসের দিকে তাকিয়ে তিনি বললেন : ‘এমন কিছু অভিনেতা আছে যারা ভোগ্যবাদের স্বত্তা কঠোর সত্যানিষ্ট হতে গিয়ে নিজেদের অজান্তে এত

বাড়ীবাড়ি করে কেলে যে সেটা মিথ্যার নামাস্তর হয়ে পড়ায়। সত্যের প্রতি তোমাদের পক্ষপাতিত্ব এবং মিথ্যার প্রতি বিতৃষ্ণাকে কখনও অনেকখানি বাড়িয়ে তুলো না; তাতে সত্যের খাতিরেই সত্যকে তোমরা অবধা অভিন্নকৃত করে তুলবে এবং সেটা হবে চূড়ান্ত মিথ্যা। কাজেই সংযত পক্ষপাতহীন হবার চেষ্টা করবে। থিয়েটারে ততটুকু সত্য তোমাদের প্রয়োজন যতটুকুতে তোমরা আস্থা রাখতে পার। যুক্তিসঙ্গতভাবে বিচার করতে পারলে মিথ্যাকেও তোমার কিছু কাজে লাগাতে পার। সঠিক মাত্রা নির্দিষ্ট করে দিয়ে মিথ্যা তোমাদের বলবে, কী তোমাদের করা উচিত নয়। সে ক্ষেত্রে সামান্য একটুখানি ত্রুটি ব্যবহার করে একজন অভিনেতা স্থির করতে পারবে কোন্ সীমারেখার বাইরে তার পদক্ষেপ অস্বচিত।’

“যখনই তোমরা স্বজনমীল কিছু করবে এইভাবে নিজেকে পরীক্ষা করে নেওয়া তোমাদের বিশেষ প্রয়োজন। স্বেচ্ছায় হোক বা না হোক, বিংগট মর্শকমণ্ডলীর সামনে দাঁড়িয়ে অনেক অহেতুক প্রয়াস ও অজ্ঞতা করবার একটা প্রবণতা অভিনেতার মধ্যে দেখা যায়। এ সম্বন্ধে যতক্ষণ অভিনেতা ফুটলাইটের সামনে থাকে, যা-কিছুই করুক, তার মনে হয় যেন ঠিক যথেষ্ট করা হয়ে উঠল না। এর ফলে আমরা অভিনয়ের আতিশয্য দেখি, কোন-কোন ক্ষেত্রে যা শতকরা নব্বই ভাগ। তাই মহলাকালীন তোমরা মাঝে-মাঝে আমাকে বলতে শুনে, ‘শত-করা নব্বই ভাগ কেটে দাও।’

“তোমরা যদি জানতে আত্মসমীক্ষার কী বিরাট প্রয়োজন! অভিনেতার অজ্ঞাতসারে এই আত্মসমীক্ষার পর্বটি অবিরাম চলবে, তার প্রতিটি পদক্ষেপকে যাচাই করে নেবে। কোন অভিনেতার একটি মিথ্যা ভক্তি কিংবা অভিনয়ের আপাত-বৈশাদৃশ্য যদি চোখে আঁতুল দিয়ে দেখানো যায়, তবে সাগ্রহে সেই আতিশয্যকে সে ছেঁটে ফেলবে। কিন্তু নিজের ভেতর থেকে প্রত্যয়ের বোধ না জন্মালে সে কী করবে? একটা ভুল শুধরে নিয়েই আর একটা ভুল সে করবে না, এ গ্যারান্টি কে দেবে? তাই ব্যাপারটি অল্প দিক থেকে বিচার করতে হবে। মিথ্যার নিচে সত্যের একটি বীজ বুনে দিতে হবে, কালক্রমে বা ঐ মিথ্যাকে উপড়ে ফেলবে, যেমন দ্বিতীয় একসারি দাঁত শিশুর দুধের দাঁতকে নিঃশূল করে দেয়।

“এইসময় কিছুক্ষণের অল্প নির্দেশককে থিয়েটারের কাজে বাইরে বেতে হওয়ার ছাড়দের ভার পড়ল সহকারী নির্দেশকের হাতে। কিরে এসে টর্টসড একজন অভিনেতার কথা আমাদের মনেলেন। এই অভিনেতার এক অসাধারণ কর্মতা

ছিল বাতে অভিনয় অভিনেতাদের কাজের সমালোচনা করতে পারত। অথচ নিজে অভিনয় করার সময় ঐ কমতা সে হারিয়ে ফেলত। বিশ্বাস করা কঠিন যে সহ-অভিনেতাদের অভিনয় সম্পর্কে এই মুহূর্তে এমন বার তুলচেরা বিচার, পরস্পরকে নিজেই সে ওদের চেয়ে অনেক খারাপ তুল-চুক করে ফেলত। সত্য ও মিথ্যা সম্পর্কে দর্শক হিসেবে তার যে অসুস্থতা, অভিনেতা হিসেবে সে অসুস্থতার মধ্যে অনেক ব্যাধান। এই বৈচিত্র্যটি অভিনেতাদের মধ্যে প্রায়ই দেখা যায়।

“আজ নতুন একটা খেলার কথা আমরা ভাবলাম। আমরা স্থির করলাম মঞ্চে এবং সাধারণ জীবনে আমাদের প্রত্যেকের মধ্যে যে মিথ্যাচার রয়েছে, তা আমরা লুক করব। স্কুলের স্টেজ তখনও সাজানো হয়নি। সবাই বারান্দায় অপেক্ষা করছি। হঠাৎ মারিয়া প্রচণ্ড সোরগোল তুলল তার চাবি হাবিয়ে গেছে। আমরা সবাই চাবি খুঁজতে লেগে গেলাম। গ্রিশা মারিয়ার সমালোচনা শুরু করল। বলল, ‘তুই এমন বুকে দাঁড়িয়েছিস যে মনে হচ্ছে চাবি খোঁজাব জন্তু নয়, আমাদের দেখ-বার জন্তু গুরুত্ব কবছিস।’ সঙ্গে-সঙ্গে লিও, ভ্যাসিলি, পল এবং আমিও কিছু কিছু মন্তব্য করলাম এবং চাবি খোঁজার কাজ থেমে গেল। সেই সময় নির্দেশকের গলা কানে এল। খেলার মাঝখানে তিনি আমাদের ধরে ফেলেছেন জেনে একটু খারাপ লাগল।

“সবাই তোমরা দেয়াল ঘেঁষে বেকিতে বসে পড়, আর তোমরা ছু-জুন, মারিয়া এবং লোনিয়া, ঘরের এখান থেকে ওধারে হাঁটতে থাক। না, না, গুরুত্ব করে নয়। অমন করে কেউ হাঁটছে ভাবতে পার? গোড়ালিছুটো ভেতনে নাও, আঙ্গুলগুলো বাইরের দিকে। এবারে—তোমার হাঁটু ভাঙছে না কেন? কোমর অমন শক্ত হয়ে আছে কেন? খেয়াল কর। তোমার দেহের ভাবকে কী কোথায়? হাঁটতে ভান না? অমন টলমল করছ কেন? আহা হা, দেখ কোথায় যাচ্ছ।

“ওরা ছু-জুন যত চেষ্টা করে টটসড ততই গালাগালি করেন। আর ওঁর গালাগালি যত বাড়তে ততই ওদের আত্মবিশ্বাস কমে যায়। শেষ পর্যন্ত এমন হল যে ওরা কোনটা পা আর কোনটা মাথা, এ বোধ পর্যন্ত হারিয়ে ঘরের মাঝখানে থেমে গেল। নির্দেশকের দিকে তাকিয়ে দেখি একখানা কুশালের আড়ালে তিনি আত্মাণ তাঁর হালি লুকোবার চেষ্টা করছেন। তখন সবাই আমরা আসল ব্যাপারটি বুঝতে পারলাম।

“যেয়ে ছু-জনকে টটসড জিজ্ঞাসা করলেন: ‘এবারে বুঝলে তো? ঘ্যানঘেনে

সমালোচক একজন অভিনেতাকে কত উদ্ভাসিত, কতখানি অসহায় করে তুলতে পারে? সত্যকে খুঁজে পাবার জন্য যতটুকু দরকার ততটুকুই মিথ্যাকে খুঁজবে। তুলে বেয়ো না নির্ভর সমালোচক মঞ্চে যতখানি মিথ্যার সৃষ্টি করতে পারে ততখানি আর কেউ পারে না, কারণ যে অভিনেতাকে সে সমালোচনা করেছে সে নিজের অজান্তলারে সঠিক রাস্তা ছেড়ে দিয়ে সত্যকে এমনভাবে অতিরঞ্জিত করে যে তা মিথ্যার নীমাস্তর হয়ে দাঁড়ায়। নিজেদের মধ্যে এমন একজন সমালোচক তৈরি করবে যে প্রাজ্ঞ, ধীর এবং সহায়কৃতিশীল। এমন সমালোচক শিল্পীর শ্রেষ্ঠ বন্ধু। তুচ্ছ খুঁচিনাটি নিয়ে উদ্ভাসিত না করে যে তোমার অভিনয়ের সারাংশগুলো লক্ষ করবে।’

“আর-একটি কথা। তোমাদের সত্যাহুত্ব নিয়ে প্রথমেই তোমরা ভাল দিকগুলো দেখবার চেষ্টা করবে। অল্পদের কাজ বিশ্লেষণ করবার সময় তোমাদের ভূমিকা হবে একখানি আয়নার। এবারে সংভাবে বলবে যা তোমরা দেখলে এবং শুনলে তাতে তোমরা বিশ্বাস কর কিনা। বিশেষ করে যে মুহূর্তগুলো তোমাদের সবচেয়ে বিশ্বাসযোগ্য মনে হবে সেগুলো নির্দিষ্টভাবে উল্লেখ করবে।

“প্রসঙ্গত নির্দেশক অভিনয় এবং ভ্রমণের মধ্যে একটি সাদৃশ্যের উল্লেখ করলেন। তিনি প্রশ্ন করলেন, ‘তোমাদের কোন দীর্ঘ ভ্রমণের অভিজ্ঞতা আছে? যদি থাকে তাহলে তোমাদের নিশ্চয়ই মনে আছে যে তোমাদের জুহুত্ব এবং দেখে এ দুয়ের মধ্যে একের পর এক অনেক পরিবর্তন ঘটেছে। মঞ্চে ব্যাপারটাও তাই। বাহ্যিক যতই আমরা এগিয়ে যাই, দর্শক প্রতিমুহূর্তে নতুন এবং ভিন্ন ঘটনা, ভিন্ন মেজাজ, ভিন্ন পারিপার্শ্বিক এবং প্রযোজনার বহিরঙ্গ। অভিনেতা নতুন মাছুষের সংস্পর্শে এসে তাদের জীবনের অংশভাগী হয়।’

“এই কার্যক্রম সবক্ষেত্রে অভিনেতাকে নাটকের মধ্যে পুরোপুরি জড়িয়ে ফেলে। যাত্রাপথ তখন তার এমন সহজ হয়ে ওঠে যে তাকে পথভ্রষ্ট করা যায় না। তাই বলে এই পথটি কিন্তু তার ভিতরকার শিল্পীকে প্রবুদ্ধ করে না। নাটকটি তাকে জীবনের যে অন্তর্নিহিত পরিবেশে নিয়ে যায় সেই পরিবেশ তাকে অনেক বেশি আকৃষ্ট করে। তার ভূমিকায় যা-কিছু হৃদয়, কল্পনায় সেখানে যে পরিবেশ রচিত, এবং এগুলি তার মধ্যে যে অহুত্বের সঞ্চার করে, তাকে সে ভালবাসে ফেলে। ভ্রমণকারীদের মতো অভিনেতাও তার গন্তব্যস্থানে পৌঁছতে অনেক রাস্তায় সন্ধান পায়; যেমন একদল তাদের ভূমিকাকে সমগ্র হেঁচ দিয়ে বুঝে এর বাইরের কাঠামোটিকে অভিনয়ে ইচ্ছা তুলে ধরতে পারে; আর একদল



নানা কলাকৌশলে নিজেদের শক্তিরে নের এবং এমনভাবে অভিনয় করে যে পুরো বাণেশ্বরী একটাই কেনাবেচার মতো, আরেকদল অভিনয়ের নামে কেতানি ঢঙে নিয়ল বক্তৃতা দেয় এবং অন্ত একদল অভিনয়ের মাধ্যমে ভক্তবৃন্দের সামনে নিজেদের জাহির করে।

“তুল পথে যাতে চলে না যাও তাঁর জন্তে তোমরা কী করবে? তোমাদের পথের প্রতিটি জংশনে একজন করে পাকাপোক্ত, মনোবোদ্ধ, নিয়মাহুভর্তী ‘সিগন্যাল ম্যান’-এর ব্যবস্থা করবে। এই সিগন্যাল ম্যান হল তোমাদের সত্য-হৃদুতি, যা তোমাদের আত্মবিশ্বাসের সঙ্গে সহযোগিতা করে তোমাদের সঠিক পথে চালিয়ে নেবে।

“এর পরেই প্রশ্ন আসবে আমাদের পথ যে তৈরি হবে তাতে কী-কী উপকরণ থাকবে? প্রথমে মনে হতে পারে যে সত্যিকারের আবেগ ছাড়া আর কী আমরা ব্যবহার করতে পারি? অথচ আত্মিক উপকরণ কিন্তু যথেষ্ট কার্যকরী নয়। আমাদের কায়িক উপকরণও প্রয়োজন হয়।

“বা-হোক, বাহ্যিক কার্যক্রমের চেয়েও যা বেশি দরকারি তা হল ঐ কার্যক্রমের নিহিত সত্য এবং সেই সত্যে আস্থা। কারণ যেখানেই সত্য এবং আস্থা আছে, সেখানেই তোমাদের অহৃদুতি ও অভিজ্ঞতাকে তোমরা খুঁজে পাবে। সাধারণ ছোট একটি জুমিকায় একে পরীক্ষা করে দেখতে পার। ঐ জুমিকায় যদি তোমাদের সত্যি বিশ্বাস থাকে, তবে দেখবে, এক মুহূর্তে স্বজ্ঞায় এবং অভ্যন্তরাত্মিকভাবে একটি আবেগের সৃষ্টি হবে।

“যত স্বল্পস্বায়ী হোক, এইধরনের মুহূর্তগুলিকে বিশেষভাবে উপলব্ধি করতে হয়। মঞ্চের অভিনয়ে, শান্ত সংঘাতহীন পর্বে যেমন, তেমনি নাটকীয় বিরোপান্ত পর্বে এই মুহূর্তগুলির তাৎপর্ষ্য সমধিক। এর দৃষ্টান্ত খোজার জন্য খুব বেশি দূরে যাবার দরকার নেই। আজকের পাঠক্রমের বিত্তীয় পর্বে তোমরা কী করছিলে ভেবে দেখ। ছুটে গিয়ে ফায়ার প্লেস থেকে এক বাণ্ডিল নোট তুলে আনলে, বোকা পবেট লোকটির জ্ঞান কেব্রাতে চেটী করলে, ডুবন্ত শিশুটিকে বাঁচাতে ছুটলে।

“এগুলো সবই তো বাহ্যিক ক্রিয়াকাণ্ডের একটা কাঠামো যাঃ মধ্যে স্বাত্মিক ও যুক্তিসংগতভাবে তোমরা তোমাদের অভিনীত চরিত্রের বাইরের জীবনটিকে গড়ে তুলতে চেরেছ। এর আর-একটি দৃষ্টান্ত দিই। লেডী ম্যাকবেথ তাঁর ট্রাজেডির চরমপর্বে কী করছিলেন? খুব সাধারণ কাজ। তাঁর হাত থেকে মঞ্চের

করছিলেন? খুব সাধারণ কাজ। তাঁর হাত থেকে রক্তের একটি দাগ তিনি ধুয়ে ফেলছিলেন।”

“কালক্রমে তো তোমরা দেখবে যে বাস্তবজীবনেও আবেগের একটি বিরূপ মুহূর্ত হয়ত কতগুলি সাধারণ, অকিঞ্চিৎকর, স্বাভাবিক কার্যকলাপে চিহ্নিত হয়। ভেবে দেখ, তোমাদের কোন প্রিয়জন রোগাক্রান্ত হয়ে মৃত্যুশয্যা। একটি নিরতিশয় বিবাদের মুহূর্ত। তখন, ঐ মুহূর্তে, মৃত্যুশয্যাজীবী জীব বা ঘনিষ্ঠ বন্ধু কী করছে? ঘরে যাতে গোলমাল না হয় তার ব্যবস্থা করছে, ডাক্তারের নির্দেশ পালন করছে, রোগীর শরীরের তাপ নিচ্ছে, কম্প্রেস লাগাচ্ছে। মৃত্যুর সঙ্গে সংগ্রামে ঐ সব ছোট-ছোট কাজগুলো বিশেষ গুরুত্ব অর্জন করছে।”

“শিল্পী হিসেবে আমাদের এই সত্য উপলব্ধি করতে হবে যে ছোট-ছোট বাহ্যিক কার্যকলাপও যখন একটি বিশেষ পরিস্থিতির মধ্যে অল্পপ্রবিষ্ট হয় তখন আমাদের আবেগকে প্রভাবান্বিত করে ঐ কার্যকলাপগুলি বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। রক্ত ধুয়ে ফেলার কাজটি লেডী ম্যাকবেথকে তার উচ্চাকাঙ্ক্ষা পরিত্যক্ত করার সাহায্য করেছিল। তার একক সংলাপের মধ্যে তোমরা যে দেখ ডানকান-এর মৃত্যুর স্মৃতি রক্তের একটি দাগের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট হয়ে বারবার ঘুরে-ঘুরে আসছে, সেটা নাটকের কোন আকস্মিকতা নয়। একটি সুস্থ বাহ্যিক ক্রিয়া এক প্রকাণ্ড আভ্যন্তরীণ তাৎপর্য সূচনা করছে, মনের একান্তে যে প্রচণ্ড সংগ্রাম চলছে তা একটি বাহ্যিক ক্রিয়ার মাধ্যমে নিজেকে প্রকাশ করতে চাইছে।”

“কোন অভিনেতাকে যদি বলা যায় যে তার ভূমিকাটি নানা মনস্তাত্ত্বিক ক্রিয়াকলাপ ও বিবাদের গভীরতায় পূর্ণ, তাহলে সঙ্গে-সঙ্গে নিজেকে সে ছুঁড়ে ফেলবে, তার আত্মার চারপাশ খুঁড়ে-খুঁড়ে নিজের বোধকে সে প্রহারে জর্জরিত করে তুলবে। কিন্তু তাকে যদি দু-একটি সমস্যা দিয়ে বলা হয় এগুলি সমাধান করে বেশ আকর্ষণীয় আবরণে গুছিয়ে রাখতে, তাহলে কিন্তু নিশ্চিতভাবে কাজ-গুলি করতে সে লেগে যাবে; যা করছে তাতে ব্যাপারটা মনস্তাত্ত্বিক, বিয়োগান্ত বা নাটক কোন্টা হল, এ সব নিয়ে একবারও সে আতঙ্কিত হবে না বা গুরুতর চিন্তায় আবিষ্ট হবে না।”

“আবেগকে এইভাবে বিচার করতে পারলে সবরকমের জ্বরমাস্ত্র এড়ানো যায় এবং এর কল হয় স্বাভাবিক, স্বতঃস্ফূর্ত ও সম্পূর্ণ। বড়-বড় কবিদের লেখায় দেখা যায় অতি সাধারণ ঘটনাকে ঘিরে নানা গুরুত্বপূর্ণ পরিবেশের ব্যঞ্জনা এবং তারই মধ্যে লুকিয়ে রয়েছে আমাদের আবেগকে উজ্জীবিত করবার নানা

এলোডন ।”

“খুব উচুতে উঠতে হলে অভিনেতাকে তার স্বজনশীল শক্তিব্যবহার বাড়িয়ে তুলতে হয়। কাজটি শক্ত। আপনি ইচ্ছাশক্তিকে পরিচালনের আভাবিক ক্ষমতা না থাকলে কী করে সে মননশীলতার এই পর্দায়ে নিজেকে নিয়ে যেতে পারবে? স্বজনশীলতার যে শক্তিতে এই অবস্থায় উত্তীর্ণ হওয়া সম্ভব তাতে জোর করে নিয়ে আসা যায় না। যদি কোন আভাবিক উপায় গ্রহণ কর তাহলে দেখবে তোমরা তুল রাস্তার চলে গেছ। সেখানে সহজাত আবেগের বদলে তোমরা নাটকীয় আবেগকে প্রাধান্য দিয়েছ। সহজ পথটাই পরিচিত, বহুব্যবহৃত এবং বাস্তবিক। সে পথে সবচেয়ে কম বাধা।”

“বায়োপাস্ট নাটকের ভূমিকায় নিজেকে তৈরি করবে স্নায়ুকে পীড়ন না করে, হতবাক না হয়ে, কোন ভবনশক্তি বা আত্মশ্রমিকতার আশ্রয় না নিয়ে। ধীরে-ধীরে, যুক্তিযুক্তভাবে, বাহ্যিক ক্রিয়াকলাপের সঠিক প্রয়োগে, এবং এগুলিতে আস্থা রেখে এগোতে হবে। এইভাবে আবেগ প্রকাশের রীতিনীতিগুলি বখন বখাবখ আয়ত্ত করতে পারবে তখন বিধানক্লিষ্ট মুহূর্ত সম্পর্কে তোমাদের মনোভাব সম্পূর্ণ বদলে যাবে। এগুলি আর তোমাদের আতঙ্কিত করবে না।”

টর্টসন্ড-এর কথা শেষ হ'ল কিছুক্ষণের জন্ত সবাই চুপচাপ। ক্রিশার তর্কে অকচি নেই। তাই হঠাৎ সে বলে উঠল : “আমার কিন্তু মনে হয় শিল্পীরা মাটির উপরে ছুটে বেড়ায় না। মেঘের উপর উড়ে-উড়ে চলে।” অল্প হেসে টর্টসন্ড বললেন , “তোমার উপমাটু আমার ভাল লাগল। একটু পরে ও-ব্যাপারটায় আসছি।” আজ রাসে আমাদের মনস্তাত্ত্বিক পদ্ধতির কার্যকারিতা সম্পর্কে আমি নিঃসংশয় ছলাম। বাস্তবে এর প্রয়োগ দেখে আমি মুগ্ধ ছলাম। আমাদের এক সত্যীর্থ, ডাশা, ব্রাণ্ড (Brand) থেকে একটি দৃষ্ট অভিনয় করল – পরিত্যক্ত শিশুর সেই দৃষ্টটি। সংক্ষেপে ঘটনাটি ছিল এইরকম : একটি মেয়ে বাড়ি দিয়ে দেখে দরজার সামনে কেউ একটি শিশুকে ফেলে গেছে। প্রথমে সে ভয়ানক ভেঙে পড়ল। তার পর কয়েক মুহূর্তের ব্যবধানে সে ঠিক করে ফেলল শিশুটিকে সে পালন করবে। কিন্তু কম শিশুটি তার কোলেই মারা গেল।

“এইধরনের দৃষ্ট, যাতে বাচ্চাদের ব্যাপার রয়েছে, ডাশাকে খুব বেশি করে নাড়া দিত, কারণ ওর নিজের বিবাহিত জীবনে একটি শিশুকে ও হারিয়েছিল। কথাটা কানাদুয়ার আমার কাছে এসেছিল। কিন্তু আজ এই দৃষ্টে ওর অভিনয় দেখে কাহিনীটির সত্যতার আমার কোন সন্দেহ রইল না। অভিনয়ে সর্বকণ

ওর দু-চোখ বেয়ে জল পড়ছিল। যে কাঠের ছড়িখানিকে ও বুকে জড়িয়ে ধরোইল, গভীর মমতার অভিব্যক্তির ফলে সেখানি আমাদের কাছে একটি নিস্তর রূপ পরিগ্রহ করেছিল। তারপর বখন শিশুর স্বভাব মুহূর্তটি এল, ভাশার গভীর ভাবাবেগে অভিভূত অবস্থার পরিণাম চিন্তা করে নির্দেশক দৃষ্টি ধামিয়ে দিলেন।

“খুশি হয়ে টর্টলভ বললেন: “এবারে দেখলে তো প্রেরণার কোন্ সৃষ্টি সম্ভব। এর জন্য কোন আঙ্গিকের দরকার নেই। প্রকৃতি নিজের হাতে সৃষ্টি করেছেন বলেই আমাদের শিল্পের রীতিনীতির সঙ্গে এমন নিশ্চিত সাফল্য ঘটে। কিন্তু ঠিক এমনটি রোজই হবে, এ তোমরা ধরে নিতে পার না। কোন একদিন ঐ বিশেষ প্রেরণা কাজ না-ও করতে পারে, আর সেদিন...

“ভাশা বলে উঠল: “না, না, নিশ্চয়ই করবে”, আর, কথাটা বলে ফেলেই, পাছে প্রেরণার ব্যাপারটা হারিয়ে যায়, তাই সে দৃষ্টি আবার শুরু করে দিল। প্রথমে ওর স্নায়ুর কথা ভেবে টর্টলভ ওকে ধামাতে চাইলেন। কিন্তু কিছুক্ষণ পরে দেখা গেল ও নিজেই খেমে গেছে, কারণ কিছুতেই আর কোন কিছু করতে পারতে না।

“টর্টলভ বললেন: “এবারে তুমি কী করবে? দলের .য ম্যানেজার তোমাকে কাজ দেবেন তিনি তো চাইবেন যে শুধু প্রথম অহুষ্ঠানটি নয়, পরপর সবক’টি অহুষ্ঠানে সমান সার্থকতার সঙ্গে ঐ দৃষ্টি তুমি অভিনয় করবে। কারণ, তা না পারলে প্রথম রাত্রির সার্থক অভিনয়ের পরেই নাটকটি বন্ধ হয়ে যাবে।”

“ভাশা বলল: “না। একবার কেবল একটু অহুষ্ঠান করতে পারলেই আমি ভাল অভিনয় করতে পারব।”

“বুঝতে পারছি তুমি সরাসরি তোমার আবেগের কাছে পৌঁছতে চাইছ। বেশ তো সে তো ভাল কথা। একই আবেগকে বারবার ফিরিয়ে আনবার এমন পাকাপোক্ত কোন ব্যবস্থা করতে পারলে নিশ্চয়ই চমৎকার হত সেটা। কিন্তু উজ্জ্বল বা স্বয়ংবৃত্তিকে তো ঐভাবে বেঁধে ফেলা যায় না। আঙুলের ফাঁক দিয়ে জলের মতো তা গড়িয়ে যায়, আর সেই কারণে, তোমাদের ভাল লাগুক আর নাই লাগুক, আবেগ প্রতিষ্ঠার জন্য কাঙ্ক্ষিত কিছু পদ্ধতির প্রয়োজন।”

“এত আলোচনার পরও আমাদের ইবলেন-অহুষ্ঠানী সত্যীর্থ অভিনয়ে বাহ্যিক প্রক্রিয়া ব্যবহারের প্রয়োজনকে প্রবলভাবে অস্বীকার করল। অভিনয়ের বিভিন্ন রীতিপদ্ধতি একে-একে বাচাই করে কোনটাকেই সে পুরোপুরি খুশি হুল-না। বড়ই সে চেষ্টা করতে লাগল, এতদ্বারা চাইলেও, বাহ্যিক প্রক্রিয়ার ব্যাপারটি শেষ পর্যন্ত তাকে গ্রহণ করতে হল এবং টর্টলভ এ বিষয়ে তাকে সাহায্য

করলেন। তাঁর লক্ষ্য ছিল ভাশা যাতে স্বভাৱ ও নিপুণভাবে একবার নিজে ব্যা-  
করেছে তাঁর পুনরাবৃত্তি করতে পারে। এবাৰে সে অনেক ভাল করল। তাঁর  
অভিনয়ে সত্যনিষ্ঠা এবং প্রভাৱ দেখা গেল। তবু সেই পুৰনো অভিনয়ের  
কাহাকাছি কিছুতেই সে আৰ আসতে পারল না।

“তখন নির্দেশক তাকে বললেন : “হৃদয় অভিনয় হয়েছে তোমার, যদিও  
তোমার লক্ষ্য পান্টে গেছে। আমি তোমাকে সত্যিকারের জীবন্ত শিশু নিয়ে  
অভিনয় করতে বলেছিলাম। পরিবর্তে তুমি যা করলে তাতে দেখলাম টেবিল-  
রূখে মোড়া কাঠের একটি প্রাণহীন ছড়ি। তোমার সব-কিছু এর সঙ্গে মানিয়ে  
নিলে। কাঠের ছড়িটিকে নিপুণভাবে ব্যবহার করলে তুমি, কিন্তু একটি জীবন্ত  
শিশুর ক্ষেত্রে অনেক খুঁটিনাটির প্রয়োজন ছিল যা তুমি সম্পূর্ণ এড়িয়ে গেলে।  
প্রথমবারে, কাঠের ছড়িটিতে কাপড় জড়াবার আগে, তুমি ওর ছোট্ট-ছোট্ট হাত  
আর পাগুলো ছড়িয়ে দিয়েছিলে, সত্যি-সত্যি তুমি যেন অনুভব করতে পারছিলে,  
গভীর মমতায় চুমু দিচ্ছিলে, গুনগুন করে কথা বলছিলে, চোখের জলের মধ্য  
দিয়ে ওর দিকে তাকিয়ে তুমি হাসছিলে। আশ্চৰ্য ভাল হচ্ছিল তোমার  
অভিনয়। কিন্তু এইমাত্র খুঁটিনাটি কাজগুলো তুমি বাদ দিলে। স্বভাবতই  
এমনটা হল, কারণ কাঠের একখানি ছড়ির না আছে হাত না আছে পা।”

“সেবারে ওর মাথায় কাপড় জড়াবার সময় বাচ্চাৰ গালে যাতে চাপ না  
লাগে সে সম্পর্কে তুমি বিশেষ সতর্ক ছিলে। তারপর কাপড় জড়ানো শেষ হয়ে  
গেলে, ওকে তুমি দেখছিলে, তোমার সমস্ত ভক্তিতে ছিল অহংকাৰ আর আনন্দ।”

“এবারে তোমার ভুল শুধরে নাও। ছড়ি দিয়ে নয়, সত্যিকার শিশু নিয়ে  
দৃষ্টি আবার কর।”

প্রথমবারে নিজের অগোচরে যে কাজগুলো সে করতে পেরেছিল, অনেক  
চেষ্টায় শেষ পৰ্যন্ত ভাশা সচেতনভাবে সেগুলো স্মরণ করতে পারল। শিশুটির সত্য  
অস্তিত্ব সম্পর্কে যেই সে নিঃসন্দেহ হল অমনি তার চোখে জল এল। অভিনয়  
শেষ হলে নির্দেশক তাকে সাবুবাদ জানিয়ে বললেন যা তিনি শেখাতে চেয়ে-  
ছিলেন ভাশার অভিনয়ে তার সার্থক উদাহরণ রয়েছে। আমি কিন্তু তখনও  
মোহমুক্ত হইনি; তাই বেশ জোৰ দিয়ে বললাম যে প্রথমবারের মতো একবারও  
ভাশা আমাদের তেমন করে আৰ অভিজুত করতে পারেনি।

“তাকে কিছু হাৰ আসে না”, টটলভ বলে উঠলেন। “একবার আমি তৈরি  
হয়ে গেলে, অভিনেতার মনে আবেগ লক্ষ্যিত হলে, যে মুহূর্তে সে কখনো

ইঙ্গিত পাবে সেই মুহূর্তে দর্শককে সে নাড়া দিতে পারবে।”

“মনে করা বাক ডাশার নিজের একটি ফুটবল্টে বাচ্চা ছিল। তার ওপরে ওর আশঙ্কা ছিল প্রবল। তারপর, একেবারে হঠাৎ একদিন, মাত্র কয়েকমাস বয়স বখন, বাচ্চাটি মারা গেল। পৃথিবীতে এমন কিছু নেই যা ওকে সাহসনা দিতে পারে। এইভাবেই চলত যদি-না একদিন ভাগ্য ওকে দয়া করত; ওর দরজার গোড়ায় ওর নিজের বাচ্চার চেয়েও অনেক বৃন্দর একটি শিশুকে ও হঠাৎ দেখতে পেল।”

তীর এবারে সরাসরি লক্ষ্য ভেদ করল। তাঁর কথা শেষ হতে-না-হতেই কাঠের ছড়িখানির উপর তীর কান্নায় ভেঙে পড়ল ডাশা। সে উচ্ছ্বাসে তার প্রথমবারের উচ্ছ্বাসকে ছাপিয়ে গেল।

আমি দ্রুতপায়ে টর্টসভ-এর কাছে গিয়ে তাঁকে বললাম যে না-জেনে তিনি ডাশার জীবনের এক করুণ জায়গায় আঘাত দিয়েছেন। শুনে চমকে উঠলেন টর্টসভ। দৃষ্টিটি বন্ধ করবার জ্ঞান মিঁড়ি বেয়ে মস্তকের দিকে এগোলেন। কিন্তু ডাশার অভিনয় দেখে সম্মোহিতের মতো দাঁড়িয়ে রইলেন! কিছুতেই তাকে বাধা দিতে পারলেন না।

অনেক পরে টর্টসভ-এর সঙ্গে আমার আলোচনা হল। আমি বললাম : আপনি কি মনে করেন না এবারের অভিনয়ে ডাশা তার নিজের জীবনের সত্যিকার বেদনা অহুভব করতে পারছিল? তা হলে ওর সার্থকতার পিছনে কোন বিশেষ রীতি বা পদ্ধতির অবলম্বনকে মেনে নেওয়া যায় না। বরং বলা যায় এটা একটা আকস্মিক যোগাযোগ।”

টর্টসভ পাল্টা প্রশ্ন করলেন : “তুমি শুধু বল প্রথমবারে ডাশা যা করেছে তাকে শিল্প বলবে কিনা?”

“নিশ্চয়ই শিল্প”, আমি স্বীকার করলাম।

“কেন?”

“কারণ স্বজ্ঞায় ব্যক্তিগত বেদনার কাহিনী তার স্বভিজে ফিরে এলে তাকে অভিজ্ঞত করেছে।”

“তাহলে দেখা যাচ্ছে একমাত্র সমস্তা হল এই যে আমার ইঙ্গিত ওকে সাহায্য করেছে; নিজে থেকে ও খুঁজে পায়নি। অভিনেতার স্বভিচারণ আত্ম-নির্ভর হোক আর অপরের সাহায্যপুষ্ট হোক, এ দুয়ের মধ্যে সত্যিকার কোন পার্থক্য আমি দেখতে পাচ্ছি না। আসল কথা হল স্বভি, যাতে অহুভুতিগুলিকে

ধরে রাখতে পারে এবং আবেগের মুহূর্তে সেগুলিকে কিয়দূর আনতে পারে ।  
তখন সমস্ত দেহ মন দিয়ে তাকে বিশ্বাস না করে তোমার উপার নেই ।”

মেনে নিলেও আমি যুক্তি দেখাতে চাইলাম । বললাম : “আমার এখনো মনে হয় কোন বাহ্যিক প্রক্রিয়ার পরিকল্পনা ডাশাকে নাড়া দেয়নি ; দিয়েছে বা, তা হল আপনার ইজিত ।”

“একবারও আমি অস্বীকার করছি না । কল্পনাপ্রবণ ইজিতের ওপর সবকিছু নির্ভর করে । কিন্তু কখন এটা করা দরকার সেটা জানতে হবে । ডাশার কাছে গিয়ে তাকে জিজ্ঞাসা করে দেখতে পার আগের ঐ কাহিনীটুকু যদি আমি বলতাম তাহলেও কি সে অমন করে অভিভূত হত ।”

“ধর, সেই সময়, দ্বিতীয়বার অভিনয় করতে গিয়ে বিদ্যুৎ আবেগ প্রকাশ না করে বখন সে কাঠের ছড়িটিতে কাপড় জড়ানো, শিশুটির ছোট্ট-ছোট্ট হাত-পাগুলো দেখে-দেখে, ওগুলিতে চুমু খেয়ে, মনের মধ্যে তখনও তার কোন ভাবান্তর আসেনি, কাঠের ছড়িখানি ওর কল্পনার স্বপ্নের জীবন্ত শিশু হয়ে ওঠেনি তখনও । আমি স্থির বিশ্বাস করি, সেই মুহূর্তে আমি যদি ইজিত দিতাম যে হেঁচা স্নাকডার জড়ানো ঐ ছড়িখানিই তার সন্তান, তাহলে সেটা ওর ভাব-প্রবণতাকে আহত করত । হতে পারত তাতেও আমার ইজিত এবং ওর নিজের ব্যক্তিগত বেদনার যোগাযোগ ঘটায় ও কাঁদত, কিন্তু সে হত নিছক মৃত সন্তানের জন্ত কান্না । ঐ বিশেষ দৃশ্যটিতে হারানোর ব্যথাকে ভুলিয়ে আনন্দের যে কান্না, সে কান্না কখনও আসত না ।”

“ঠিক মুহূর্তটি অনুমান করতে পেরে আমি যে ইজিতটুকু দিলাম ওর করুণ-তম স্বভাবের সঙ্গে তার সাদৃশ্য ঘটল । এর ফলেই অমন মর্মস্পর্শী অভিনয়ের সৃষ্টি হতে পারল ।”

আর-একটি কথা আমার বাচাই করে নেবার ছিল । তাই জিজ্ঞাসা করলাম : “সত্যসত্যি ডাশা কি তখন একটা সন্দোহিত অবস্থার মধ্যে ছিল না ?”

“নিশ্চয়ই না”, টর্টলস জোর দিয়ে বললেন । “ডাশার একবারও এ ভ্রান্ত বিশ্বাস জন্মাননি যে ঐ কাঠের টুকরোটি একটি জীবন্ত শিশুতে রূপান্তরিত হচ্ছে গেছে । কিন্তু সে বিশ্বাস করেছে যে নাটকে বর্ণিত ঐ সম্ভাবনা তার নিজের জীবনে ঘটলে সেটা তাকে বিশ্বাসের হাত থেকে মুক্ত করতে পারত । তার মধ্যকার মাতৃস্বের স্বাভাবিক প্রকাশ, ভালবাসা তার চারপাশের পরিবেশ, এগুলিকে সে বিশ্বাস করেছে ।”

“কাজেই বুঝতে পারছ যে শুধু একটি চরিত্র হ’ল নয়, হ’ল চরিত্র পুনরুজ্জীবনের জন্মও এই পদ্ধতি বিশেষ দ্বারাবান। এক সময়ে যে আবেগ তোমাকে নাড়া দিয়েছিল তাকে তুমি নতুন করে অমৃত্যব করতে পারবে। তা না হলে যে কোন অভিনেতার প্রেরণাদীপ্ত একটি মুহূর্ত এক বলক দেখা দিয়েই চিরদিনের মতো হারিয়ে যেত।”

“আমাদের আজকের পাঠক্রমে বিভিন্ন ছাত্রের সত্যাহুত্বের পরীক্ষা নেওয়া হল। প্রথম ভাষা হল গ্রিশাকে। তাকে বলা হল যে কোন একটি অভিনয় করে দেখাতে। গ্রিশা স্বাধীনতা সঙ্গী হিসেবে সোনিয়াকে বেছে নিল। তাদের অভিনয় শেষ হলে নির্দেশক বললেন: “তোমাদের নিজস্বের দৃষ্টিভঙ্গি থেকে অভিনয় নিখুঁত এবং প্রশংসনীয় হয়েছে। অত্যন্ত নিপুণ তোমাদের কলাকৌশল। অর্থাৎ বহিরঙ্গ বাতে নিখুঁত হয় তার জন্ম তোমরা বিশেষ সতর্ক ছিলে।”

“তোমাদের বানিয়ে তোলা সত্য নানা রূপকল্প ও আবেগকে বোঝাতে সাহায্য করেছে। যে সত্যে আমি বিশ্বাস করি তা নিজেই রূপকল্প হ’লি করে প্রকৃত আবেগকে আলোকিত করে। খাঁটি সত্য আমাকে পেতেই হবে। তোমরা সত্যের আভাসমাত্র দেখতে গেলে খুশি হও। আমি চাই অপ্রতিম প্রত্যয়। তোমরা তোমাদের দর্শকের আত্মভাঙ্গন হতে পারার মধ্যে নিজস্বের গতি টেনে নাও। তোমাদের দিকে তাকিয়ে তারা নিশ্চিত থাকে যে সুপ্রচলিত অভিনয়-রীতি নিখুঁতভাবে তোমরা পালন করে বাবে। কোন মন্তব্যের শক্তিতে তাদের যে আস্থা, তোমাদের শক্তিতেও তেমনি। তোমাদের দৃষ্টিভঙ্গি দর্শক-উদাসীন পথচারীর মতো। আমার কাছে দর্শক নিজের অজান্তাভাবে আমার স্বজনশীলতার সাক্ষী এবং অংশীদার হয়ে ওঠে। মকের জীবন এতান্ত অন্তরঙ্গতার তাকে টেনে এনে তার আস্থা অর্জন করে।”

এর উত্তরে কোন স্তব্ধ না করে গ্রিশা কবি পুশকিনের হুটি লাইন উদ্ধৃত করল :

A host of lowly truths is dearer

Than fictions which lift us higher than ourselves.

“তোমার সঙ্গে এবং পুশকিনের সঙ্গে আমি একমত”, উটসভ বললেন, “কারণ তিনি এমন গল্প-উপভাসের কথা বলছেন যাকে আমরা বিশ্বাস করতে পারি। ঐ গল্প-উপভাসে আমাদের বিশ্বাসই আমাদের গুণের উদ্ভাসে নেয়। মকে অভিনেতার কল্পিত জীবনে সবকিছু বাস্তব হয়ে ওঠা নয়কার, এই দৃষ্টিভঙ্গির সার-



বস্তু এতে প্রমাণিত হয়। তোমাদের অভিনয়ে এটা আমি দেখতে পেলাম না।”

কথাগুলি বলে দৃষ্টটিকে খুঁটিয়ে-খুঁটিয়ে তিনি পর্যালোচনা করলেন, অনেক ভুল শুধরে দিলেন, যেমন পুড়ে যাওয়া টাকার দৃষ্টে আমার অভিনয় নিয়ে করে-ছিলেন। তারপর, এমন একটা ঘটনা ঘটল যার ফলে দীর্ঘ, মূল্যবান এক বক্তব্যের অবতারণা হল।

হঠাৎ গ্রিশা তার অভিনয় থামিয়ে দিল। রাগে তার মুখ কালো হয়ে গেল, তার ঠোঁট আর হাত কাঁপতে লাগল। খানিকক্ষণ নিজের মেজাজের সঙ্গে যুঝে শেষ পর্যন্ত সে কেটে পড়ল। “মালের পর মাস ধরে আমরা চেয়ারগুলো এখান থেকে ওখানে টানাটানি করছি, দবজা বদ্ধ করছি, আগুন জালিয়ে দিচ্ছি। এগুলো শিল্প নয়। এটা থিয়েটার, সার্কাস নয়। সার্কাসে শরীরের কসরৎ হয়, বুঝি। ট্রাপিজটাকে সঠিক মুহূর্তে ধরে ফেলা, কিংবা ঘোড়ার পিঠে লাফিয়ে ওঠা দেখানে সাংঘাতিক প্রয়োজনীয় ব্যাপার। তাই বলে আমি এ কথা মানব না যে কালজয়ী লেখকের দল তাদের সেরা কীর্তিগুলি সৃষ্টি করেছিলেন যাতে তাদের নায়কেরা শারীরিক কসরৎ নিয়ে মেতে ওঠে। শিল্প স্বাধীন। এর জন্ত অবাধ ক্ষেত্র দরকার; আপনাদের ঐ তুচ্ছ বাহ্যিক সত্যের সেখানে কোন দাম নেই। শুবরে পোকের মতো মাটিতে হামাগুড়ি দেওয়ার বদলে অনেক বড় সংগ্রামের জন্ত আমাদের তৈরি হতে হবে।”

তার কথা শেষ হলে নির্দেশক বললেন: “তোমার প্রতিবাদ আমাকে বিস্মিত করেছে। এহু মুহূর্ত পর্যন্ত তোমাকে আমি বাহ্যিক কলাকৌশলে অসাধারণ শিল্পী হিসেবে বিবেচনা করেছি। আজ হঠাৎ দেখছি তোমার সমস্ত আকাঙ্ক্ষার লক্ষ্য আকাশের মেঘ। বাহ্যিক অঙ্গবঙ্গগুলি তোমার পাখা ছেঁটে দিয়েছে, আর তোমাকে ফুলিয়ে কাঁপিয়ে তুলেছে কল্পনা, আবেগ এবং চিন্তা। তবু, আমার মনে হচ্ছে তোমার আবেগ ও কল্পনা এখানে এই প্রেক্ষাগারে বাঁধা পড়েছে। প্রেরণার হাতকা মেঘ তোমাকে যদি ওপরে ভাসিয়ে নিতে না পারে তা হলে এখানে যে সব প্রাথমিক কাজগুলো করা হচ্ছে তার প্রয়োজন আর-সবার চেয়ে অনেক বেশি করে তুমি অহুভব করতে পারবে। অথচ মনে হচ্ছে ঐ কাজগুলোকে তুমি ভয় পাচ্ছ, অহুশীলনকে মনে করছ শিল্পীর পক্ষে অবমাননাকর।”

“একজন ব্যালেরিনা নিখাসপ্রখাসের অহুশীলন করে, শরীর থেকে যাতে যাম বেরোতে পারে তার জন্ত পরিজ্ঞম করে, নৃত্য্যার অহুঠানে বোগ হেবার আগে প্রতিদিনের শরীরচর্চায় সে অভ্যস্ত হয়। গায়ককে মনপ্রাণ দিয়ে নৃত্য্যার আসরে

গাইতে হলে প্রতিদিন ভোরে চীৎকার করতে হয়, আত্মনাসিক স্বরক্ষেপণ, কিংবা একটি স্বরকে ধরে রাখা, বুকের ডায়াক্রামকে বাড়িয়ে তোলা, স্বরের নতুন বংকার খোঁজা, এগুলো নিয়মিত রেওয়াজ করতে হয়। এমন কোন শিল্পী নেই শরীর-যন্ত্রকে সুনিয়ন্ত্রিত রাখার জন্য প্রয়োজনীয় অস্থূলনকে যে বাতিল করে দিতে পারে।”

“তুমি কেন নিজেকে আলাদা করে তুলতে চাইছ? আমরা যখন আমাদের শারীরিক ও আত্মিক প্রকৃতি মध्ये বনিষ্ট সম্পর্ক গড়ে তোলবার চেষ্টা করছি তখন কেন তুমি শারীরিক দিকটিকে সম্পূর্ণ অগ্রাহ্য করতে চাইছ? কিন্তু তুমি চাও—খুব উচ্চদরের অমৃত্যু এবং অভিজ্ঞতা—প্রকৃতি তা নামঞ্জুর করেছে। পরিবর্তে তুমি পেয়েছ বাহ্যিক ক্রিয়াকলাপের ক্ষমতা, যা তুমি দেখাতে পার।”

“খুব উচ্চদরের ব্যাপার নিয়ে যারা বেশি কথা বলে প্রায়ই দেখা যায় নিজেদের ওপরে তুলে নিয়ে বাবার মতো গুণ তাদের নেই। মিথ্যে উচ্ছ্বাস নিয়ে শিল্প ও সৃষ্টি সম্পর্কে তারা অস্পষ্ট একতরফা কথা বলে। সত্যিকার শিল্পী যখন কথা বলে তখন সেগুলো হয় সাদাসিধে, সহজবোধ্য। এগুলো ভেবে দেখো, আর সেই-সঙ্গে মনে রেখো কিছু-কিছু ভূমিকায় খুব ভাল অভিনেতা হবার সম্ভাবনা তোমার রয়েছে।”

গ্রিশার পরে সোনিয়াকে পরীক্ষা করা হল। দেখে অবাক হলাম ছোটখাটো কাজগুলো স্মরণভাবে সে করল। নির্দেশক তার প্রশংসা করলেন এবং একখানি কাগজকাটা ছুরি তার হাতে দিয়ে তাকে আত্মহত্যা করে দেখাতে বললেন। বাতাসে ট্র্যাঙ্কেডের গন্ধ পাওয়ামাত্র সে ‘রণপা’তে উঠে দাঁড়াল এবং তারপর, চরম নাটকীয় মুহূর্তে এমন সাংঘাতিক চীৎকার শুরু করল যে আমরা সবাই হেলে উঠলাম।

নির্দেশক তাকে বললেন: “হাসির দৃষ্টে তোমার স্মরণ অভিনয় আমার বিশ্বাসযোগ্য মনে হয়েছে। কিন্তু কড়া নাটকীয় জায়গাগুলোতে তোমার অভিনয় বেস্মরো পর্দায় বেগেছে। স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে, তোমার সত্যের বোধ একপেশে। কমেডি তোমাকে বেশি আকৃষ্ট করে। গ্রিশা এবং তুমি দু-জনেই থিয়েটারে তোমাদের উপযুক্ত জায়গা খুঁজে পাবে। আমাদের শিল্পে প্রতিটি অভিনেতা যাতে তার উপযুক্ত ‘টাইপ’ খুঁজে পায় তার খুবই প্রয়োজন আছে।”

এর পরে এল ডানিয়ার পালা। আমার ও ‘মারিয়ার সঙ্গে টাক’ পোড়ার দৃশ্যটি সে করল। আমার মনে হল প্রথমার্ধ এত ভাল সে আর কখনো করেনি।

নির্দেশক তার সূচ্যাপ্তি করলেন। সেইসঙ্গে বললেন : “মৃত্যুর দৃষ্টে সত্যকে অনাবশ্যক অত অতিরিক্ত করে দেখালে কেন? ভূমি দেখালে ছাত-পারের খিঁচুনি, বমির চেষ্টা, গোড়ানি, ভয়ংকর মুখবিকৃতি এবং ক্রমশ পক্ষাঘাত। মনে হচ্ছিল নিছক বাস্তবতার খাতিরে ওগুলো ভূমি করছ। একটি মৃত্যুর বাইরের দিকগুলি, দৃশ্যমান স্বত্তিগুলিতেই, তোমার আগ্রহ দেখা গেল।

“হাউসটম্যান-এর *Play of Hannele*-এ বাস্তবতার স্থান নিশ্চয়ই আছে। কিন্তু সেখানে তার উদ্দেশ্য মূলত আধ্যাত্মিক বিষয়বস্তুর গুরুগম্ভীর মেজাজটিকে হাক করে দেওয়া। এইরকম নির্দিষ্ট উদ্দেশ্য সম্পাদনের প্রক্রিয়া হিসেবে নিশ্চয়ই আমরা একে গ্রহণ করতে পারি। এ ছাড়া, বাস্তবজীবনের নানান খুঁটিনাটিকে টেনে তুলে মঞ্চে নিয়ে যাবার কোন দরকার নেই।

“এর থেকে এই উপলংহারে আসা গেল যে সবরকমের সত্যকে মঞ্চে নিয়ে আসা যায় না। মঞ্চে বা আমরা ব্যবহার করি তা হল স্বজনমীল কল্পনায় সত্যের একটা কাব্যিক সাদৃশ্যে রূপান্তর।”

## ‘পদ্ধতি’ প্রসঙ্গ

সম্ভবত আমাদের দেশে থিয়েটারের আলোচনার ক্ষেত্রে হাসান সারওয়ার্দি সাহেব সর্বপ্রথম স্তানিস্লাভস্কির অভিনয়শিক্ষার প্রণালী সম্পর্কে আলোচনা করেন। ১৩৪৬ সালে ‘পরিচয়’ পত্রিকায় প্রকাশিত আধুনিক নাট্যবিষয়ক একটি মনোজ্ঞ আলোচনায় স্তানিস্লাভস্কির ‘মাই লাইফ ইন্ আর্ট’ নামক বইটির কথা উল্লেখ করেন। এই প্রবন্ধ প্রকাশিত হবার এক বছর আগে স্তানিস্লাভস্কি মারা গেছেন। তাঁর মৃত্যুর কয়েক বছর আগে লেখাগুলির ইংরেজি অম্ববাদ আমেরিকায় প্রকাশিত হতে আরম্ভ করে। ১৯২৪ সালে এবং ১৯২৬ সালে তাঁর দুটি বই প্রকাশিত হয়। জানি না সেইসময় এখানে ওই বইগুলো এসেছিল কিনা। এসে থাকলেও, সে নিয়ে আলোচনা বোধ করি শুরু হয়নি, বা সাধারণ নাট্য-মোদীদের মধ্যে সেই বিষয়কর অভিজ্ঞতার কথাগুলি কোন আলোড়ন তুলেছিল কিনা তা-ও অজ্ঞাত। আমি তাই সারওয়ার্দি সাহেবকে স্তানিস্লাভস্কি সম্পর্কিত আলোচনার অগ্র-পথিক মনে করি।

আমার ধারণা স্তানিস্লাভস্কির অভিনয়তত্ত্ব সম্পর্কে আমাদের থিয়েটারে আগ্রহ নবনাট্য আন্দোলনের সঙ্গেই যুক্ত। অর্থাৎ গত ত্রিশ বছর। কিন্তু এখানকার থিয়েটারে বিভিন্ন গুণ থিয়েটারে কেমনভাবে সে তত্ত্বগুলি প্রযুক্ত হয়েছে তার কোন নথি নেই, কিন্তু যে সব গুণে অভিনয়ে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে—অভিনেতার স্মরণের জন্য ক্রমাগত চেষ্টা করা হয়েছে, চরিত্রের গভীরতাকে প্রকাশ করবার নিরন্তর প্রচেষ্টা চালিয়ে এসেছেন—সে সব গুণে জ্ঞাতসারেই হোক অজ্ঞাতেই হোক স্তানিস্লাভস্কির পদ্ধতি অনুসরণ করা হয়েছে নিঃসন্দেহে।

পদ্ধতি ত্রৈলোক্য নিয়ে যত আলোচনা হয়েছে, তাঁর পদ্ধতি নিয়ে যত পরীক্ষা সরবে হয়েছে, স্বীকার করা ভাল, স্তানিস্লাভস্কি সম্পর্কে তেমন ঢাক-ঢোল পিটিয়ে আলোচনা বা নাট্যাভ্যুতান হয়নি। তার কারণও আছে। স্তানিস্লাভস্কি চেয়েছিলেন একটা নতুন নাট্যদর্শন, নতুন অভিনয়রীতি। শুধু চেয়েই কাঙ্ক্ষা করেনি। তাঁর অভিজ্ঞতাকে একটা বৈজ্ঞানিক প্রণালী বিশ্লেষণ করে তা লিপিবদ্ধ

করেছেন, কঠোর নিয়মাবলীতে বা অস্থূলনযোগ্য ।

ব্রেথট কাজ করেছেন জর্জান থিয়েটারের এক অবসরকে রোধ করবার জন্য । নাট্যাদর্শের বদলে তাঁর লক্ষ্য একটা সামাজিক ত্রায় প্রতিষ্ঠা । তাঁর লিখিত নাটকগুলি তাঁর আদর্শকে প্রতিষ্ঠা করতে সাহায্য করেছে ।

ব্রেথট-চর্চার প্রাবল্যে আমরা ধরেই নিলাম ব্রেথট ও স্তানিস্লাভস্কির অভিনয়পদ্ধতি একেবারেই বিপরীত মেরুর । এই প্রসঙ্গে একজন সমালোচক হেলেনে হুইগেল-এর অভিনয় দেখে লিখেছেন (মাদার ক্রাজ) যে স্তানিস্লাভস্কি পদ্ধতিতে শিক্ষিত প্রথম শ্রেণীর অভিনেত্রীর মতোই তাঁর অভিনয় । ব্রেথট বিচ্ছিন্নতার কথা বলেছেন । সেটা যতখানি দর্শকদের সম্পর্কে প্রযোজ্য ততখানি অভিনেতা-সম্পর্কিত নয় । যদিও অভিনেতা কীভাবে চরিত্র থেকে দূরত্ব আনবেন সে সম্পর্কে মহলাকালীন অভিনেতার ইতিকর্তব্যও তিনি নির্দিষ্ট করে দিয়েছেন । কিন্তু প্রশ্ন ওঠে যে যদি কোন অভিনেতা আবেগ অনুভব করতে সক্ষম না হন, তাহলে আবেগ ভাঙবেন কেমন করে ? প্রশ্ন ওঠে, যদি কোন অভিনেতা চরিত্রের মধ্যে প্রবেশ করতে সক্ষম না হন তাহলে চরিত্রের বাইরে আসার প্রশ্ন ওঠে কেমন করে ? অর্থাৎ চরিত্রের ভিতরে প্রবেশ করা এবং আবেগ সৃষ্টি করা পৃথক স্তানিস্লাভস্কি পদ্ধতির সঙ্গে কোন বিরোধ নেই । কিন্তু আমরা আমাদের অদ্ভুত মনোভাবের জন্য এই কথাগুলো ভুলে যাই । মাতামাতি করতে আমরা ভাল-বাসি কিনা !

চীনের সাংস্কৃতিক বিপ্লবের পূর্বে সাংহাই-এর বিপ্লবী গণ-সমালোচনা লেখকগোষ্ঠী কর্তৃক স্তানিস্লাভস্কি পদ্ধতি সম্পর্কে একটি নঞর্থক প্রবন্ধ আমাদের পত্র-পত্রিকার প্রকাশিত হয়েছে । সেই প্রবন্ধের এক জল্পগার লেখা হয়েছে— “বহুকাল ধরে ক্লান্ত, লিউ-শাও চি আর তার সাজোপাজরা সমাজতান্ত্রিক নাট্যতত্ত্বের ডেকখারী এই বুর্জোয়া নাট্যপদ্ধতিকে ব্যবহার করে এসেছে মার্কস-বাদ-লেণিনবাদের বিরোধিতা করার এবং পুঁজিবাদ পুনঃপ্রতিষ্ঠার হাতিয়ার হিসেবে সোভিয়েত ইউনিয়ান থেকে এই পদ্ধতি ছহ করে চীনে ঢুকে পড়ে নাট্য ও সিনেমাঙ্গগতে আধিপত্য করে বসেছিল । পরিচালকরা, অভিনেতারা স্তানিস্লাভস্কির লেখা পড়ত এমন প্রজ্ঞাভরে যেন বাইবেল পড়ছে ” আমাদের স্তানিস্লাভস্কি সম্পর্কিত আগ্রহের উত্থান-পতন বোধহয় এইসব বাইরের নানান কারণ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত ।

সম্প্রতি কলকাতায় পূর্ব জর্জানির প্রখ্যাত নাট্যপরিচালক ফ্রিৎস বেনোজ্জিন্স

এক আলোচনার্ভার বলেছেন যে ত্রেখট ও স্তানিগ্লাভস্কির অহুয়ানীদের মধ্যে একটা ভুলবোঝাবুঝি আছে। সেটা স্বীকার করে তিনি বলেন যে এ ভুল-বোঝা বাহিত নয়। স্তানিগ্লাভস্কির অভিনয়পদ্ধতি সম্পর্কে তিনি প্রত্যাশীল এবং অভিনয় শিক্ষাদানে তাঁরটি অগ্রতম প্রেষ্ঠ পদ্ধতি। স্মরণ রাখা ভাল যে ফ্রিট্‌স্‌ বেনেভিট্‌স্‌ ত্রেখটীয় নাট্যরীতির একজন অভিজ্ঞ পরিচালক। এবারে বোধহয় স্তানিগ্লাভস্কি সম্পর্কে আমরা পুনরায় উৎসাহিত হব।

আমেরিকার গুপ খিয়েটারের মতো এখানে কোন একটি দল কেবলমাত্র স্তানিগ্লাভস্কি পদ্ধতি নিয়ে অহুয়ান, সাধনা, হয়তো করেনি। কিন্তু এমন কিছু দল নিশ্চয়ই আছে যারা এই পদ্ধতি বাড়াবাড়ি না-করেও প্রয়োগ করতে সচেষ্ট থেকেছেন। আলোচনাও হয়েছে এ দেশের কিছু পত্র-পত্রিকায়। 'বহুরুপী' পত্রিকায় বহুদিন ধাবৎ প্রায় নিয়মিত অভিনয় সংক্রান্ত আলোচনায় স্তানিগ্লাভস্কি পদ্ধতি সম্পর্কে আলোচনা প্রকাশিত হয়েছে। স্তানিগ্লাভস্কির অভিনয়পদ্ধতির অনেকগুলি অংশ অহুবাদও নিয়মিতভাবে এই পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছে। সম্প্রতি 'এশিক খিয়েটারে'ও স্তানিগ্লাভস্কি সম্পর্কে আলোচনা দেখছি।

স্তানিগ্লাভস্কি পদ্ধতি বলতে কী বোঝায়? আমরা জানি যে বালিনের সেনিং খিয়েটারে মাইনিংগার ত্রাত্বয় নাট্যকেনার বাড়াবাড়ি থেকে, বাক্বাহল্যের হাত থেকে ত্রিয়মাণ নাট্যকলাকে উদ্ধার করবেন বলে সংকল্প নিয়ে কাজ শুরু করেন। বাস্তবিকতার পরিবেষ্টনে ফেলে নাট্যকারের অভিব্যক্তিকে বাস্তব উপায়ে ব্যাখ্যা করার চেষ্টা ছিল তাঁদের।

স্তানিগ্লাভস্কি ও নেমিরোভিচ দানশেঙ্কো এই কর্মপ্রণালীতে অহুপ্রাণিত হয়ে মস্কোতে কাজ শুরু করেন। খিয়েটারের কাজের অভিজ্ঞতায় এঁরা দু-জনে অহুভব করলেন যে অভিনয়শিল্পের একটা নতুন পদ্ধতি আবিস্কৃত না হলে নাট্যকে রাজ্যলের বাঁধা কথা ও সাধা প্রথার অভ্যাসের থেকে মুক্ত করা অসম্ভব। এই সংকল্পে স্তানিগ্লাভস্কি যে পদ্ধতির উদ্ভাবন করেন রুশদেশে তা 'সিস্টেমা' নামে পরিচিত। এই অদ্ভুত নাট্যবেদ মনোবিজ্ঞানের ও অধ্যাপনাবিধির নতুন তথ্য-গুলিকে ভিত্তি করে গড়ে উঠেছে এবং তিনি অভিনয়শিল্পে বৈজ্ঞানিক নিয়ন্ত্রণ-প্রয়োগ করেছেন।

এই পদ্ধতির সারকথা হচ্ছে অভ্যাসের ব্যাকবন্ধে হ্রাসকার সাধুকে পশু-পা-ভাবে মিলিয়ে নিয়ে নট ও নাটকের মধ্যে একটা মরমী সম্পর্ক স্থাপন করা। কুমিকার সাধুকে যে নট প্রাণ বিলম্বন করতে পারে কেবল সেই সত্য হয়ে খেটে

চরিত্রের মধ্যে।

যে সমস্ত নাটকের ভাষা, অর্থাৎ সংলাপ প্রতিদিনের ভাষা, যেখানে চরিত্র অন্তর্মুখী, যেখানে সংলাপের শিছনে লুকিয়ে আছে অসংখ্য জটিলতা, প্রবল মানসিক স্বন্দে যেখানে এই পদ্ধতি একমাত্র সমাধান ভাল অভিনয়ের।

অনেকে বলেন স্থানিগ্ৰাভঙ্কি অভিনেতার ব্যক্তিত্বকে অভিনয়ের চরিত্রের মধ্যে বিলীন করে দিতে বলে, অভিনেতার ব্যক্তিত্বের বিকাশ ঘটান পথে বাধা দিয়েছেন। কথাটা সত্য নয়। অভিনেতার ব্যক্তিত্বের পূর্ণ বিকাশ না ঘটলে সে কোন চরিত্রের মধ্যেই প্রবেশ করতে পারে না। “বদি আমি সত্যি এই চরিত্র হওয়ায়” — এ কথা বলতে পারে কেবলমাত্র ব্যক্তিত্বের অধিকারী শিল্পী। ব্যক্তিত্বহীন নয়। ‘আমি সে হলে’ — এইরকম করে কথাগুলো বলতাম। অতিকৃত অভিনয়ের প্রয়োজন নেই। আমি নিজেই আশ্চর্য স্রষ্টার জটিল মানুষ। আমার মধ্য দিয়েই দর্শক সেই চরিত্রকে দেখতে পাবে।

স্বাভাবিক অভিব্যক্তি, ঐতিহাসিক ও মনস্তাত্ত্বিক সত্যের প্রতি ঐকান্তিক নিষ্ঠা এবং নাট্যকারের অভিত্রাণকে দেহলীলার মধ্যে মূর্ত করে তোলা — আধুনিক নাট্যকার এই ক’টি লক্ষণই মস্কো আর্ট থিয়েটারের চিরস্থায়ী মান। নাট্যশিল্পকে মনোবিজ্ঞানের আসনে বসান ছাড়া ঐ থিয়েটারের অল্প কীতি হচ্ছে অভিনেতাকে নির্দিষ্ট কর্মধারার গতি থেকে মুক্ত করা। সাবেকী নিয়মে অভিনেতা বিশেষ একধরনের ভূমিকায় আবদ্ধ থাকত।

প্রাচীন ও অর্ধপ্রাচীন নাট্যবিদ্যার মধ্যে সজে স্থানিগ্ৰাভঙ্কর পার্থক্য হল এই যে প্রাচীনদের ধারণা ছিল, আগে থেকে কাগজে নকশা করে নাট্যমঞ্চকে ভিন্ন-ভিন্ন নটগোষ্ঠীর মধ্যে ভাগ-বাঁটোয় করা করে দেওয়াই বাহনীয়। কিন্তু স্থানিগ্ৰাভঙ্কি স্বাভাবিক প্রযোজনায় আবাহন। এই প্রযোজনা নটসমবায়ের একান্ত-বোধ থেকে উৎপন্ন। অভিনেতাকে তার পারিপার্শ্বিক বুঝিয়ে দিয়ে তার কর্মনা সতেজ করে তুলে, তার আবেগের উৎসমুখ খুলে দিতে সাহায্য করে। একটা চরিত্রকে সজীব করে তুলতে সাহায্য করাই স্থানিগ্ৰাভঙ্কির সাধনা।

স্থানিগ্ৰাভঙ্কি তাঁর পদ্ধতিতে ‘সত্য’ এবং ‘ঘটনা’কে আলাদা করবার চেষ্টা করেছেন। তিনি প্রায় আরম্ভভলের ভিত্তিতে বলেছেন : ‘আমরা যা ঘটছে বা ঘটে তা নিয়ে মাথা ঘামাব না — আমরা আগ্রহী। যা ঘটতে পারত তাই নিয়ে। অভিনয় সম্পর্কে তাঁর বিখ্যাত ‘ম্যাজিক ইক’ এই সত্যকে স্বীকার করে নেবার শিক্ষা। বদি এইরকম ঘটনা ঘটত, এইরকম একটা পরিবেশ — তাহলে অভিনেতা

নেতার কী প্রতিক্রিয়া হত সেটা কল্পনা করে নিয়েই অভিনয় করার নির্দেশ তিনি দিয়েছেন। এ ক্ষেত্রে সত্য হল একটা কল্পনাদ্বারা তৈরি বাস্তব। সবরকমের সত্যকে মঞ্চে নিয়ে আসা যায় না। মঞ্চে বা আমরা ব্যবহার করি তা হল স্বজন-মীল কল্পনায় তৈরি সত্যের একটা কাব্যিক সাদৃশ্যে রূপান্তর।

স্তানিস্লাভস্কি পদ্ধতির শক্তি হল যে, এ-সাদৃশ্য কখনো বানিয়ে-তোলা নয়। আবিষ্কারও নয়। এই পদ্ধতি প্রাকৃতিক অহুশাসনের ভিত্তির ওপর দাঁড়িয়ে আছে। প্রায় শিশুর জন্ম, গাছের বেড়ে ওঠা, শিল্পীর সৃষ্টি—এর সবকিছুর মধ্যেই এর প্রকাশ। তিনি বলেছেন সৃষ্টির ক্ষেত্রে কোন একটা রীতিতে নতুন করে আবিষ্কার করা সম্ভব নয়। সৃষ্টির সহজাত শক্তি নিয়ে আমরা পৃথিবীতে আছি, কাজেই স্বাভাবিক রীতি চাড়া এর প্রকাশ কীভাবে সম্ভব জানি না। স্তানিস্লাভস্কি বিশ্বাস করতেন অভিনেতা ও অভিনেত্রীর চরিত্রের যৌথ অহুভূতি তার অবচেতন মনের সৃষ্টি। এগুলিকে যথেষ্ট জাহির করা যায় না। অহুভব করা যায় মাত্র। এদের প্রকাশ স্বতঃস্ফূর্তভাবেই সম্ভব। তিনি আরও বলেছেন, “মনে রাখবে আমাদের পদ্ধতি তোমাদের জ্ঞানের অভিধান—দশন নয়। যেখানে দর্শনের শুরু সেখানে অভিধানের শেষ।”

এই পদ্ধতি প্রথমে শিক্ষার্থীকে মঞ্চের ওপর নাট্যঘটনার সত্যতা, কল্পনা, কার্যকারণের মুক্তি খুঁজে বের করে তার ভাবাবেগ সম্পর্কে নিজেকে অত্যন্ত খাটি-ভাবে ব্যবহার করতে শেখায়। শিক্ষার্থী নানাভাবে নিজের শিল্পে বুদ্ধিকে আবিষ্কার করতে শিখবে এবং কোন কিছু অহুমান বা অহুসরণ করে প্রত্যেকবার নতুন করে প্রয়োজনীয় ভাবাবেগকে সৃষ্টি করবে। এই হল এই পদ্ধতির শিক্ষার অন্তর্গত ব্যাপার। এটাই অবশ্য শেষ কথা নয়। শেষ কথা অভিনেতার নিজের কাছে অভিনেত্রীর চরিত্রকে সত্যি করে ব্যাখ্যা করে বুঝে নেওয়া যে নাট্যকার চরিত্রটির মধ্যে কী বোঝাতে চাইছেন বা নাট্যকারের কোন উদ্দেশ্য এর দ্বারা সাধিত হচ্ছে।

যে অহুশীলন দ্বারা ব্যক্তিবস্তু থেকে অভিনেতার মুক্তি সম্ভব তিনি তার নাম দিয়েছেন ‘এতুদ’—অর্থাৎ লাখনাভাস। তিনি বলেছেন, “জনসাধারণের চোখের সামনে অভিনেতার চারপাশে যে পরিবেশ রচিত হয়, তা স্বাভাবিকতার বস্তু থেকে অভিনেতাকে বিচ্ছিন্ন করে ফেলতে চেষ্টা করে। আমাদের শিক্ষা-পদ্ধতির লক্ষ্য হল অভিনেতাকে সেই পরিবেশ থেকে মুক্ত করে স্বাভাবিক মাত্রার তটীল সত্ত্ব পরিবেশের মাঝে রাখা।” —এটাই বাহিত কল্পনাভের



জন্ত তিনি সারাজীবন কাজ করেছেন— অভিনয়শিক্ষা দিয়েছেন। অভিনেতা তৈরি করেছেন। তাঁর পদ্ধতিতে অভিনেতাদের অত্মশীলনও আয়াসসাধ্য। সময় সাপেক্ষ। দৃষ্টান্ত হিসেবে বলা যেতে পারে যে কোন রমণী যদি তাঁর দেহমৌল্য ও গমনগরিমার গুণে লেডী ম্যাকবেথের ভূমিকার জন্য নির্বাচিত হয় তবে প্রথমেই তাকে শেক্সপীয়ারের পঙ্ক্তিশুলি আবৃত্তি করতে দেওয়া হয় না। শুরুতে প্রযোজক সৃষ্টিত কতকগুলি দৃশ্যে সে নিজের আচার-ব্যবহারকে আয়ত্ত করে নেয়। এই দৃশ্যগুলোর সংকলন নাটকের কোন সম্পর্ক থাকে না, কেবল কতকগুলি প্রাত্যহিক অবস্থার মধ্য দিয়ে সে দেখায় প্রকৃতপক্ষে লেডী ম্যাকবেথ হলে সে কী করে দরজা খুলতে, স্ততে যেতে, জানালা দিয়ে মুখ বাডাত। শিক্ষক যদি এতে সন্তুষ্ট হন তবেই সে আসল নাটকে প্রবেশাধিকার পাবে। এর পর শেক্সপীয়ারের সংলাপ। মস্কো আর্ট থিয়েটারে যখন কোন নাটক নির্বাচিত হত তখন সাহিত্যিক ও শিল্পগত আদর্শের দিকে নজর রাখা হত। মহলা শুরু হবার আগে পরিচালক দিনের পর দিন নাটকখানির ঐতিহাসিক ও সামাজিক পরিবেষ্টন কী এবং কোন মানসিক প্রব্লেম ওপব তা প্রতিষ্ঠিত করে সম্পর্কে আলোচনা করতেন। তার পর ভূমিকা পাঠ। এ সময় কোনরকম অভিব্যক্তি অঙ্গবিক্ষেপ নিষিদ্ধ। কয়েকটি বৈঠকের পর অভিনেতাদের মুখেচোখে ফুটে ওঠে ভেতরের আবেগের প্রভাব। আবৃত্তি হয় অভিনেতাদের আসল মহলা। 'পরিচালক তখন পরস্পরের ব্যাখ্যান, পরস্পরের অঙ্গরেখা, হাবভাবের সংকলন ইত্যাদি নির্দিষ্ট করে দেন। মনে রাখা ভাল যে, স্তানিস্লাভস্কি নিজে কাজ শুরু করেছিলেন 'প্রডিউসার অটোক্র্যাট' হিসেবে, কিন্তু দীর্ঘদিনের অভিজ্ঞতা এবং সচেতনতা তাকে গড়ে তুলল 'প্রডিউসার ইনস্ট্রাক্টর'। প্রযোজনার ক্ষেত্রে কাজ আরম্ভ করেছিলেন বাস্তবনিষ্ঠ স্বাভাবিকতা নিয়ে, কিন্তু অবশেষে দেখতে পাওয়া যায় এই স্বাভাবিক সত্যের সীমাবদ্ধতায় তিনি ক্লান্ত। তিনি তাই বলেছেন, "after wandering about in search of new ways, we shall again return to realism for more strength",—এ কোন্ বাস্তবতায় ? উক্তরে বলেছেন, "refined and deeper realism."

## বিচ্ছিন্নতা প্রসঙ্গ

ত্রেখট্ট থিয়েটারের একটা নবরূপ কল্পনা করেছিলেন। এবং সেইসাথে একটা নতুন অভিনয়ভঙ্গির কথা তিনি বলেছেন। তাঁর অভিনয়ভঙ্গি বুঝতে গেলে এই নতুন চিন্তার পরিপ্রেক্ষিতটাও জানতে হবে। থিয়েটার সম্পর্কে ত্রেখট্টের বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গি অবশ্য এরই সঙ্গে বিচার্য। বিচ্ছিন্নভাবে তাঁর অভিনয়প্রণালী উদ্ভূত মনে হতে পারে। ত্রেখট্টকে স্বর্ধন লম্বাজে বেঁচেছিলেন এবং কাজ করেছিলেন প্রথম মহাযুদ্ধের পর এবং দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের আগে পর্যন্ত—সেখানকার শিল্প, সঙ্গীত ও রাষ্ট্রচিন্তা—তাঁর চিন্তা ও কর্মপ্রণালী নির্ধারণ করতে ও মতামত পট্টন করতে মিলিতভাবেই সাহায্য করেছে। অবশ্য ত্রেখট্টের চিন্তা একটা প্রতিক্রিয়ার ফল বলেও অনেকে মনে করেন। থিয়েটারেব সঙ্গে জীবনের এবং লম্বাজের যোগ সেই প্রাচীনকাল থেকেই স্বীকৃত। জীবন-বিবর্তী এ-শিল্প কোনদিনই ছিল না। কিন্তু ইতিহাসের কিছু-কিছু পর্বে থিয়েটারের এই চরিত্র-লক্ষণ ব্যাহত হয়েছে। থিয়েটারে আনন্দ এবং শিক্ষা এই দুটো লক্ষ্য লোভার না হয়েও চিরকাল থিয়েটারে পরিলক্ষিত হত। এবং ইওরোপে নামানু মত ও পথ কখন নাট্যকারের চিন্তার কখন থিয়েটারের প্রাযোজক নির্দেশকের চিন্তার বিভিন্ন খাতে চললেও একটা সাধারণ লক্ষ্য স্থির ছিল। কিন্তু এতদ্ব্যতীত ত্রেখট্ট তাঁর দেশের পরিস্থিতির মধ্যে উপলব্ধি করলেন যে-লক্ষ্য থিয়েটার ক্রমশ হারিয়ে কেলছে। রাজনৈতিক প্রতিক্রিয়ার কলেই লক্ষ্যচ্যুত হয়ে পড়েছে—এ-বিশ্বাস ত্রেখট্টের দৃঢ় হল। সেই পরিস্থিতিতে ত্রেখট্ট দেখলেন যে এক্সপ্রেসনিজম্ নাট্য-কলাকে লম্বাক্ত করেছিল তা ক্রমশ আলো দানে অক্ষম হয়ে পড়ল। থিয়েটারে যে নীতি ছিল তা থেকে ভ্রষ্ট হল। ব্যঙ্গিক কলাকূশলতার লম্বাক্ত থিয়েটার ক্রমশ এমন এক অভিনয়ের জন্ম দিল যে মোহনশ্রীকারী—বা অভিজ্ঞতার আলো দান করে না; বা কেবল নেশা ধরায়, জ্ঞান ধারণার ক্ষমতা করে কিন্তু আর প্রসারিত প্রজ্জ্বলিত করতে পারে না।

এই বিশেষ অবস্থার প্রতিক্রিয়ার ত্রেখট্টকে ভারতে হল নতুন পথের কথা।

তিনি 'এশিক' থিয়েটারকে ভূষিত করলেন 'নন্ এ্যারিস্টোটেলিয়ান' এই আখ্যায়। তাঁর প্রবর্তিত পদ্ধতির মূল মূল বিব্রোহ। অর্থাৎ ইওরোপের নাট্যধারার বিবর্তনে ক্লাসিকাল থিয়েটারের যে স্বীকৃত লক্ষ্য তারই বিরুদ্ধে ব্যবহৃত হল ত্রেখটের 'না-মানা', 'নেতি', 'মস' ইত্যাদি শব্দগুলো। এই প্রসঙ্গে ইওরোপের প্রথাগত থিয়েটারের অভিনয়রীতি কী ছিল সেটা জানলে ত্রেখটের অভিনয়রীতি বুঝতে তা সাহায্য করবে।

সেই ক্লাসিকাল থিয়েটারে উদ্দেশ্য ছিল দর্শকদের এমনভাবে আবেগান্বিত করে তুলতে হবে যাতে দর্শকমণ্ডলী অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যায়। অভিনীত চরিত্রের শোক, হৃৎ, ভয় ইত্যাদি আবেগ নিজের শোক হৃৎ ভয় বলে গ্রহণ করে এবং অভিনীত চরিত্রের অহুত্বের সঙ্গে নিজের অহুত্বটিকে যেমালুম মিলিয়ে নিয়ে মনের রক্ত শোকতাপ নিগলিত করে, মনকে পরিভ্রম ও মাজিত করে তুলতে পারে। এরই নাম দেওয়া হয়েছে আবেগমোক্ষণ। সে ধারায় অভিনয়কে সফল বলা হত তখনই যখন দর্শক অভিভূত, বিহ্বল হয়ে গিয়ে অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে সম্পূর্ণ একাত্ম হয়ে যেত। আবার যে স্বভাববাদী অভিনয়রীতি পরবর্তীকালে থিয়েটারে দেখা দিল, তাতে মঞ্চে বা কিছু ঘটছে সেটা যেন এই মুহূর্তেই ঘটেছে এবং বা ঘটছে তা যেন সত্য। দর্শক যেন লুকিয়ে দেখে ফেলেছে নানা লোকের কাণ্ডকারখানা আর আড়ি পেতে শুনে ফেলেছে তাদের কথাবার্তা। এই যে দর্শকের নিজেকে তুলে বাওয়া, অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হওয়া বা মঞ্চে অভাবিকতা বা বাস্তবিকতায় ঘটনাকে সত্য রূপে গ্রহণ করা এটাই রীতি হয়ে দাঁড়িয়েছিল। এবং অভিনয়রীতিতে হয় আবেগের বাহ্যিক অভিজ্ঞত করে দিত কিংবা অভিনেতা অভিনীত চরিত্রে রূপান্তরিত হত। এই পদ্ধতিতে অভিনেতাকে এমনভাবে মনে-প্রাণে, ভাবে-ভঙ্গিতে অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হতে হত যাতে সে, নিজেই ভাবে যে সে-ই হ্যামলেট, আলমগীর বা যোগেশ।

এই যে আবেগবাহ্যিক, অভাবিকতার ওপর ঝোঁক, স্থান কাল অস্থায়ী পরিবেশ আর দর্শক-নিরপেক্ষ অভিনয়—এই ধারা ইওরোপীয় থিয়েটারের বিবর্তনের ছুটি বিশিষ্ট ধারা। দর্শককে ভাবাবেগে ডালিয়ে নিয়ে তাকে পরি-শোধন করার প্রয়াস—এই হল সেই থিয়েটারের উদ্দেশ্য। ত্রেখট বললেন এ সমস্তই ভুল, এর উদ্দেশ্য ভুল, পছন্দ ভুল, শুধু ভুল নয় মারাত্মক ভুল।

ত্রেখট বললেন, বাস্তব অভিজ্ঞতার যে প্রতিফলিত দর্শককে তার থেকে,

অভিনীত নাটক থেকে, বিযুক্ত রাখতে হবে। থিয়েটার দেখার সময় যদি বোহের সৃষ্টি হয় তাহলে তা ভেঙে দিতে হবে। থিয়েটার দেখতে গিয়ে দর্শকের যেন মনে না হয় অভিনীত নাটকে বা ঘটছে তা সব সত্য ঘটছে—এই মুহূর্তে ঘটছে। দর্শক থাকবে নির্লিপ্ত, অসম্পৃক্ত। তাকে তা থাকতে হবে তার কারণ তার বিচারশক্তি সচেতন ও জাগ্রত রাখতে হবে। তার কাজ হবে সমালোচকের দৃষ্টি নিয়ে সামাজিক ও তাত্ত্বিক পরিপ্রেক্ষিতে নাটকের বিচার করা। অভিনীত নাটক থেকে দর্শকের এই আলাদা হয়ে থাকার ব্রেকটের বিখ্যাত এলিয়েনেশন তত্ত্ব।

এপিক থিয়েটারের আদর্শ অনুযায়ী অভিনেতার কাজ হবে একটা বিপ্লব ঘটনার জড়িত একটি লোকের কাহিনী বর্ণনা করা। ব্রেকটের “অভিনয়ে বিচ্ছিন্নতা আনতে সহায়ক একটি পদ্ধতির সংক্ষিপ্ত আলোচনা” শীর্ষক একটি প্রবন্ধের অনুবাদ আশা করি জিজ্ঞাসু পাঠকের কৌতূহল নিবৃত্ত করবে।

“এমন একটি অভিনয়পদ্ধতির কথা এখন চলছি যা কিছু-কিছু মঞ্চে প্রয়োগ করা হয়েছে। এর উদ্দেশ্য ছিল মঞ্চে ঘটনাগুলোকে যেনে নিয়েও দর্শক যেন বিচ্ছিন্ন থাকে। দর্শকদের মধ্যে ঘটনাটির প্রতি একটা সন্দ্বানী ও সমালোচনামূলক মনোভাব গড়ে তোলাই হল ‘এলিয়েনেশন এক্টে’ নামে পরিচিত এই প্রয়োগ-পদ্ধতির উদ্দেশ্য। এবং এই উদ্দেশ্যসাধনের উপায়গুলি ছিল শিল্প-সম্মত।

এলিয়েনেশন এক্টে এই উদ্দেশ্যে প্রয়োগের প্রথম শর্তই হল মঞ্চ এবং প্রেক্ষাগৃহ হবে ‘ঐচ্ছন্দ্যবাহিনী’ সবকিছু থেকে সম্পূর্ণ মুক্ত; তা ছাড়া, কোনপ্রকার মোহকর প্রভাব সৃষ্টি করা হবে না। এর ফলে অসম্ভব হয়ে দাঁড়াল মঞ্চে কোন নির্দিষ্ট একটি স্থানের পরিমণ্ডলকে উপস্থাপিত করার প্রচেষ্টা (যেমন, সন্ধ্যাকালীন একটা ঘর, শরৎকালের একটা রাস্তা) অথবা সংলাপের পতিময়তাকে শিথিল করে কোন আবহাওয়া সৃষ্টি। দর্শক আর প্রকৃতিগত মেজাজের প্রকাশের দ্বারা যেতে উঠল না কিংবা লম্বা পেশল অভিনয়ের প্রভাবে ভেসে গেল না। সংক্ষেপে বলা যায়, মঞ্চে কোন চেষ্টাই করা হল না মোহ সৃষ্টি করার এবং সাধারণ অপরিমিত ঘটনাকে দেখার ভ্রান্তি সৃষ্টি করার। একুপি আমরা দেখাব যে এ ধরনের ভ্রান্তির কাছে দর্শকের নিজেকে সঁপে দেবার প্রবণতা রোধ করতে হবে কিছু সুনির্দিষ্ট শিল্পসম্মত উপায়ের দ্বারা।

এলিয়েনেশন এক্টে লাক্সালাভ করার প্রথম শর্ত হল এই যে অভিনেতা বা অভিনয়ের মাধ্যমে প্রকাশ করতে চার দেটাকে সুনির্দিষ্ট প্রকাশের ভিত্তিতে

কলারিত করতে হবে। অবশ্যই এর ক্ষুদ্র ক্ষেত্রে বাহ্যিক হলে দুটো জিনিস : প্রথমত, এমন ধারণা যে, একটা চতুর্থ দেওয়াল দর্শককে মকের খেঁচো মিলিয়ে করে রেখেছে, কিংবা, বিতীর্ণত, এর কলকল্প আছি যে মকের কার্যকলাপ বাস্তবেই ঘটেছে এবং ত-ও দর্শকের উপস্থিতিতে অগ্রাহ্য করেই। এরকম যেনে নিলে, নীতিগতভাবে অভিনেতার পক্ষে দর্শকের সঙ্গে সরাসরি, কথাবার্তা বলা সম্ভব।

এটা ভালভাবেই জানা যে মক ও দর্শকের মধ্যে যোগাযোগ স্বাভাবিকভাবে নিগূঢ় সমানুভূতির (empathy) ভিত্তিতেই হয়। এই মনস্তাত্ত্বিক ব্যাপারটাকে আরও আনার জন্য প্রথালিঙ্গ অভিনেতার। এত বেশি এচেন্টা চালান দে মনে হয় শিল্পকলার এটাই মূখ্য উদ্দেশ্য বলে তাঁরা অনুমান করেন। আমাদের প্রারম্ভিক আলোচনার মধ্যে এটা বোধহয় স্পষ্ট হয়ে গেছে যে এলিয়েমেনশন একেই সৃষ্টির পদ্ধতি নিগূঢ় সমানুভূতি সৃষ্টির পদ্ধতির সম্পূর্ণ বিপরীত। যে অভিনেতা এ পদ্ধতি প্রয়োগ করে সে নিগূঢ় সমানুভূতি সৃষ্টির চেষ্টা করতেই পারে না।

তবু, কতকগুলো নির্দিষ্ট চরিত্র উপস্থাপনার জন্য এবং তাদের ব্যবহার দেখাতে গিয়ে অভিনেতাকে নিগূঢ় সমানুভূতির নিয়মগুলি সম্পূর্ণ বর্জন না করলেও চলতে পারে। সে এই পদ্ধতিটি ব্যবহার করে ঠিক একজন বিশেষ অভিনয়নকতাহীন স্বাভাবিক লোকের মতো যে অল্প একজনের চরিত্র পরিশুদ্ধ করতে ইচ্ছুক, অর্থাৎ সে 'লোকটার ভাবভঙ্গি দেখাতে ইচ্ছুক। অন্তের ভাবভঙ্গি প্রদর্শনের এমন ঘটনা প্রাত্যহিক জীবনে বারোবারেই ঘটে (কোন একটা দুর্ঘটনার প্রত্যক্ষদর্শীরা যেমন একজন নবাবগতের কাছে হতভাগ্যের ভাবভঙ্গি, ইত্যাদি অভ্যস্ত ক'রে বর্ণনা করে, কিংবা, মজাদার একটা লোক বজুর চলার ভঙ্গি অনুকরণ করে দেখায়, ইত্যাদি), কিন্তু এইসব প্রকাশভঙ্গি দ্বারা করে তারা কিন্তু দর্শকের মোহাক্ষর করার চেষ্টা করে না বিলুপ্ত। একই সঙ্গে, প্রদর্শিত চরিত্রগুলির বৈশিষ্ট্য আরও আনার উদ্দেশ্যে এগুলোকে বোঝবার চেষ্টা চালিয়ে যায়।

আগেই বলা হয়েছে, অভিনেতাকেও এই ধরনের মনস্তাত্ত্বিক প্রয়োগরীতিকে কাজে লাগাতে হবে। মকে সাধারণ নিয়ম হল : দর্শককে অস্বস্তি রীতিতে উদ্বেগ করার জন্য অভিনেতাকে এ কাজটা করতে হবে অভিনয়ের সময়ই ; কিন্তু এ ক্ষেত্রে অভিনেতাকে এই দক্ষতা অর্জন করতে হবে আরো পূর্ববর্তী একটা ধাপে এবং জালিম নেবার কোন একটা পর্দায়।

তীব্রভাবে 'আবেগপ্রবণ', সংযতহীন এবং সমালোচনাহীন চরিত্র এবং

ঘটনা সৃষ্টি রোধ করার জন্য বাতাবিকের চেয়েও বেশি পঠনের তালিমের ব্যবস্থা করা যেতে পারে। অপরিণত অবস্থার নিজের চরিত্রে যেতে ওঠার থেকে চরিত্রাভিনেতা যে-কোন অবস্থায়ই বিরত থাকবে এবং বতর্দিন সম্ভব একজন পাঠক হিসেবেই কাজ করে যাবে। তার মানে এই নয় যে সে জোরে-জোরে পড়বে। নিজের প্রথম ধারণাগুলিকে মুখস্থ করে রাখা হল একটা গুরুত্বপূর্ণ পরামর্শ।

নিজের অভিনয়ের অংশটুকু পড়বার সময় অভিনেতার দৃষ্টিভঙ্গি হবে এমন-একজনের যে বিশ্ববিমুগ্ধ এবং সবকিছুতেই প্রতিবাদ করে। তাকে নির্ধৃত-ভাবে পরিমাপ করতে হবে শুধুমাত্র সেই সব ঘটনাগুলিই নয় যার লক্ষ্যে সে পড়ছে, পরন্তু তার অভিজ্ঞতার লব্ধ অভিনীত চরিত্রটির আচারব্যবহার পর্যন্ত। কোন কিছুই ধরে নিলে চলবে না : এ ঘটনাটা এভাবে ঘটতই, কিংবা এমন ব্যাপার এ ধরনের চরিত্রের কাছ থেকেই আশা করা যায়—কোন কিছুই এভাবে ধরে নেয়া চলবে না। সংলাপ মুখস্থ করার আগে তাকে মুখস্থ করতে হবে যে-ঘটনাগুলো তাকে বিমুগ্ধ করেছিল, তাকে মনে রাখতে হবে কোন্-কোন্ স্থানে সে প্রতিবাদে মুখের হয়ে উঠতে চাইছিল ভীষণভাবে। কেননা এ সব জল্পম শক্তিকে অভিনয়ের মাধ্যমে সৃষ্টির জন্য তাকে বজায় রাখতেই হবে।

যেকোনো অভিনেতা তার নির্দিষ্ট আঙ্গল কাজটুকু ছাড়াও সমস্ত জরুরী মুহুর্তে আবিষ্কার করবেন, নির্দেশ করবেন এবং অপাঙ্গে বুঝিয়ে দেবেন কী-কী কাজ তিনি করছেন না। তার মানে অভিনেতাকে এমনভাবে কাজ করতে হবে যাতে তার কাজের পরিবর্তন ব্যাপারটাও বতর্টা সম্ভব স্পষ্ট হয়ে ওঠে, তার অভিনয় সম্বন্ধে অস্ত্রান্ত সম্ভাবনাগুলি বোঝা যায় এবং তার অভিনয় অনেকগুলি বিভিন্ন সম্ভাবনার একটি বলে প্রতীয়মান হয়। যেমন, সে বলবে; 'তোমাকে একজন শান্তি পেতে হবে'; সে কখনেই বলবে না : 'আমি তোমাকে কমা করলাম'। সে তার সম্ভাবনের যুগ্ম করবে; ঘটনাটা এমন হবে না যে সে তাদের ভালবাসে। যেকোন পিছনের ভান দিকে না গিয়ে সে যেকোন লায়নের বা দিকে যাবে। সে যা করছে তার মধ্যেই নিহত এবং অটুট থাকবে সে যা করছে না সেই সব কাজ। এভাবে প্রত্যেকটি বাক্য এবং প্রত্যেকটি কাজ একটা মীমাসার স্তোভক হয়ে উঠবে; চরিত্রটিকে সবলময় চোখে-চোখে রাখতে হবে এবং পরীক্ষা করে দেখতে হবে। এই সমস্ত পদ্ধতির প্রয়োগপত্র বৈশিষ্ট্য হল : "find the 'not' but."

যে চরিত্র সে যাকে রূপস্বান করছোঁতার মধ্যে অভিনেতা নিজেকে সম্পূর্ণভাবে রূপান্তরিত করতে পারে না। সে লিয়র, হারপাগন, পেজট্টাইক নয়; সে এদেরকে দেখায়। যতটা সম্ভব বিশ্বাসযোগ্যভাবে সে তাদের মস্তব্যক্তির পুনরুদ্দেশ্য করে : লম্বাচোরে বেশি আত্মনির্ভরতা এবং মাহুসের লম্বাচে জ্ঞান নিয়েই সে এদের ভাব-ভঙ্গির ধরনটিকে দেখায়, কিন্তু এর দ্বারা সে কখনই নিজেকে ( কিংবা অন্তকে ) ভ্রান্তে চেষ্টা করে ন। যে তার সমস্ত কর্মের ফলশ্রুতি হল সম্পূর্ণ রূপান্তর। আমি একটা দৃষ্টান্ত দেব যার অর্থ সব অভিনেতাই উপলব্ধি করতে পারবেন : সম্পূর্ণ রূপান্তর ছাড়াই একটা নির্দিষ্ট ধরনের অভিনয় ঘটে যখন কোন নাট্যপরিচালক কিংবা একজন সহযোগী কোন অভিনেতাকে একটা বিশেষ অংশ কীভাবে অভিনয় করতে হয় দেখিয়ে দেন। এই বিশেষ জায়গাটুকু তাঁর নিজের অভিনয়ের অংশ নয়, সুতরাং তিনি নিজেকে সম্পূর্ণ রূপান্তরিত করেন না, তিনি শুধু ব্যবহার-গত দিকটা স্পষ্ট করে দেখিয়ে দেন এবং একজন নিছক উপদেষ্টার দৃষ্টিভঙ্গি বজায় রাখেন।

সম্পূর্ণ রূপান্তরের ধারণাকে একবার পরিত্যাগ করতে পারলে অভিনেতা তার অভিনয়ের অংশটুকু একটা উদ্দেশ্যের যতো উচ্চারণ করেন, এমনভাবে নয় বেন তিনি নিজেইসেই অংশটুকু পূর্বপ্রস্তুতি ছাড়াই বানিয়ে নিচ্ছেন ( improvising )। সেইসঙ্গে অবশ্য তিনি উদ্দেশ্যটির স্পষ্ট ব্যঞ্জনাটুকুও কুটিয়ে তোলেন এবং বক্তব্যটির পূর্ণ মানবিক ও মূর্ত রূপরেখাগুলিকেও পরিষ্কৃত করার চেষ্টা করেন; অল্পরূপভাবে, যেসব অজ্ঞভঙ্গি তিনি করবেন তার মধ্যেও উপস্থিত থাকবে মানবিক অজ্ঞভঙ্গির পূর্ণতা, যদিও তখন এসব অজ্ঞভঙ্গি তার কাছে এক ধরনের নকল করা ছাড়া আর কিছু নয়।

অভিনয়ের মধ্যে সম্পূর্ণ রূপান্তর অল্পপস্থিত এটাকে মেনে নিলে, রূপান্তরিত হচ্ছে এমন চরিত্রগুলির কার্যাবলি এবং সংলাপকে এলিয়েনেট ( alienate ) করতে তিনটি জিনিস সাহায্য করতে পারে :

- ১, তৃতীয় পুরুষে স্থানান্তরণ
- ২, অতীতকালে স্থানান্তরণ
- ৩, মকনির্দেশগুলি জোরে-জোরে পড়া।

তৃতীয় পুরুষ এবং অতীতকাল ব্যবহারের ফলে, অভিনেতার পক্ষে নিরা-সঙ্গির সঠিক দৃষ্টিভঙ্গি গ্রহণ করা সম্ভব হবে। তাছাড়া, তার অভিনয়ের অংশ-টুকুর ওপর মস্তব্য করে এমন সব মকনির্দেশ এবং চিত্রনির্ণয় তিনি খুঁজে নেবেন

এবং মহলার সময় জোরে-জোরে পড়বেন (‘সে দাঁড়িয়ে উঠে ঘূঁসে তাকানার  
 রাগে চীৎকার করে উঠল’ অথবা ‘তাকে এভাবে আগে কখনো বলা হয়নি, এবং  
 সে বুঝতেই পারল না ব্যাপারটা সত্য কি মিথ্যা’ অথবা ‘সে হেসে উঠল এবং  
 কৃত্রিম অনীহা নিয়ে বলল...’)। মঞ্চনির্দেশগুলি তৃতীয় পুরুষে পড়ার ফলে  
 উচ্চারণের দৃষ্টোত্তর গ্রামে একটা সংঘাত সৃষ্টি হয়। যার ফলে দ্বিতীয়টি, অর্থাৎ  
 নাটকের আসল অংশটুকু, এলিয়েনেটেড হয়। এ-ধরনের অভিনয় আরও বেশি  
 এলিয়েনেটেড হয়, কেননা এটা পূর্বেই শব্দে দ্বারা চিহ্নিত এবং ঘোষিত হবার  
 পর মঞ্চের ওপর অভিনীত হচ্ছে। অত্যাতে স্থানান্তরণের ফলে বক্তা এমন  
 একটা অবস্থায় আসে যখন সে নিজের পূর্ব-উচ্চারিত শব্দগুলির দিকে কিয়ে  
 তাকাতে পারে। এভাবে বাক্যটিও এলিয়েনেটেড হয়, কিন্তু অভিনেতাকে কোন  
 অবাস্তব দৃষ্টিভঙ্গি গ্রহণ করতে হয় না। তিনি নাটকটি সম্পূর্ণভাবে পড়েছেন  
 এবং কলত কোন একটি বাক্যকে সমাপ্তি ও পরিণতির পরিপ্রেক্ষিতে আরও  
 ভাল করে বিচার করার সুযোগ পান; এটা কিন্তু দর্শকের পক্ষে অসম্ভব, কেননা  
 দর্শক বাক্যটি সম্বন্ধে মোটামুটিভাবে অজ্ঞ এবং অপরিচিত।

মহলার সময় এই মিশ্র পদ্ধতিটি মূল নাটকের সঙ্গে বিচ্ছিন্নতার সৃষ্টি করে এবং  
 এটা সাধারণ অভিনয়েও বজায় থাকে। দর্শকদের সঙ্গে এই দরাসরি সম্পর্ক  
 বাস্তব সংলাপের স্বরগ্রাম পালটাতেও সাহায্য, এমনকি বাধ্য করে এবং এই  
 পরিবর্তন বাক্যগুলির কমবেশি অর্থমরতার ওপর নির্ভরশীল। দৃষ্টান্তস্বরূপ,  
 মহামাভারত বিচারশালার সাক্ষীদের সংলাপ ধরা যাক। তির্যক অর্থ, নিষেধের  
 মন্তব্যের ওপর চরিত্রগুলির জোর দেওয়া, ইত্যাদি সবকিছুই সকল শিল্প-দক্ষতা  
 নিয়ে সৃষ্টিতে তুলতে হবে। যদি দর্শকদের দিকে অভিনেতা ঘুরে দাঁড়ান, তাহলে  
 তাকে সম্পূর্ণভাবেই ঘুরে দাঁড়াতে হবে, পুরনো নাটকীয় চর্মে অশাখ উচ্চারণ  
 কিংবা স্বগতোক্তি কাল হবে না। কাব্যিক মাধ্যম থেকে সম্পূর্ণ এলিয়েনেশন  
 একেই পেতে হলে অভিনেতাকে মহলা শুক করতে হবে কবিতার বক্তব্যকে  
 ইতর গম্ভে পরিবর্তিত করে এবং সত্ত্ব হলে এর সঙ্গে কাব্যের উপবোধী অর্থ-  
 তত্ত্বকে বজায় রেখে। ভাষাগত মাধ্যমের ছঃসাহসী কিন্তু স্থলর ব্যবহার মূল  
 রচনাকে এলিয়েনেট করবে (অভিনেতার প্রাদেশিক ভাষার পরিবর্তিত হলে  
 গম্ভও অস্বল্পভাবে এলিয়েনেটেড হয়)।

অভিনেতা যে দৃষ্টিভঙ্গি গ্রহণ করবে সেটা হবে সামাজিকভাবে সমালোচনা-  
 যোগ্য দৃষ্টিভঙ্গি। ঘোঁরাবলির উপস্থাপনা এবং চরিত্রসৃষ্টি করতে গিয়ে লবাজের



অষ্টকুট বৈশিষ্ট্যগুলিই তাকে তুলে ধরতে হবে। এভাবে অভিনেতার অভিনয় দর্শকের নগ্নে তার (সামাজিক অবস্থা লব্ধে) এক আলোচনার পর্ববিন্ত হইবে। দর্শকের প্রেরণা অনুসারে এই অবস্থাগুলিকে সমর্থন বা বিলোপ করতে অভিনেতা তাকে উদ্বুদ্ধ করে।

প্রত্যেকটি ঘটনার পশ্চাতে নিহিত সামাজিক ভাবকে এলিয়েনেট করাই এলিয়েনেশন এক্কেটের উদ্দেশ্য। সামাজিক ভাব বলতে বোঝায় একটা নির্দিষ্ট কালে বাহ্যিকের মধ্যে বর্তমান সামাজিক সম্বন্ধগুলির মুকাভিনীত এবং অভ্যন্তরীণত প্রকাশ। সমাজের ক্ষত্র এ-ধরনের ঘটনা সৃষ্টি করা এবং প্রত্যেকটি দৃশ্যের ন্যায়করণ করে তাকে এমনভাবে গুছিয়ে পরিবেশন করা যাতে সমাজের হাতে চাঞ্চল্যটি তুলে দেওয়া সম্ভব। এ-সব খুব কাঙ্ক্ষণীয় হয়। এ-সব নামকরণের অবশ্যই একটা-ঐতিহাসিক ভূমিকা প্রয়োজন।

একটা পদ্ধতিগত বিষয় এবার খুব প্রয়োজনীয় হয়ে দেখা দেবে : ঘটনা-ভুলকে ইতিহাসভূক্ত করা। আমাদের পূর্বসূরীদের আচরণ আমাদের থেকে এলিয়েনেটেড হয় এক নিরবচ্ছিন্ন বিবর্তনের ধারায়। একজন ঐতিহাসিক অভিনেতার ঘটনাগুলিকে যে সিরাসক্তি দিয়ে দেখেন যেমনি অভিনেতার গুণব নির্ভর করে বর্তমান যুগের ঘটনাবলি এবং জীবনধারার পদ্ধতিগুলিকে ঠিক সেই নিরাসক্ত দৃষ্টিতে দেখা। আমাদের থেকে এইসব চরিত্র এবং ঘটনাকে এলিয়েনেট তাকে করতেই হবে।”

## আবেগ ও বোধ

বিজ্ঞানজ্ঞানের 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকে চারণা করেন : যে 'বুদ্ধিকে এতদিন সৈবদাশীর মতো অহুসরণ করে এসেছি...'। এবং সে বুদ্ধিকে তিনি "প্রেরণী" লক্ষ্যণ করে বলেন, '...তুমি আমার অনেক শিখিয়েছ, প্রেরণী আমার! # অসাধারণ বুদ্ধিই চন্দ্রগুপ্তের প্রেরণী। কিন্তু, তবু চারণা চরিত্রের শূন্যতা এই বুদ্ধি দিয়ে পূর্ণ হয়নি। 'লজীব বৃক্ষ' হয়ে ওঠেনি, হয়েছে 'শুক কাঠের গুচ্ছ, প্রাণহীন।' বুদ্ধিসর্ব্ব এই হ্রস্বহীন চরিত্র অভিনয় করতে গিয়ে নাট্যাচার্য শিশিরকুমার তাঁর চরিত্র-চিত্রণে 'কমতা মেহের অভাব পূরণ করতে পারে না'—এই উক্তিটিকে পরিমুগ্ধ করে তুলতেন। বুদ্ধি দিয়ে তিনি বা-কিছু নাট্যঘটনা ঘটিয়েছেন তা আলগে অভিনয়,—অর্থাৎ নাটকে সংঘটিত সমস্ত দার্ষ্টনৈতিক কার্যকলাপ তাঁর অভিনয়। কলকাতা চারণা থেকে, 'একটা সৌন্দর্যের রাজ্য ছেড়ে কোথায় চলেছি।'।

এই-যে সময় ও বুদ্ধির বিচার এ কেবল একটি বিশেষ চরিত্রের নয় বোধকরি সমগ্র অভিনয়কার্যের, বিচার। এবং এ বিচারও বহুকাল থেকে চলে আসছে নানান বিচারকের এজলাশে এবং আজও তা চলছে। একপক্ষে 'আবেগ' অপরপক্ষে বুদ্ধি। এই দুই প্রাতিপক্ষ খৃষ্টপূর্ব কাল থেকে নিজে-নিজের স্বপক্ষে কলম ধরেছেন। সিসেগোর (খৃষ্টপূর্ব ১০৬-৪০) কথা অস্বস্তি উত্তেজিত করেছেন। কুইন্টিলিয়ান (৩৫-৯৫ খৃষ্টাব্দ) বলেছেন, 'অপরের মনে আবেগ সঞ্চার করতে হলে, আগে নিজে সেই আবেগ অহুসরণ করতে হয়।' পরবর্তীকালে রুটর্ক (৪৬-১২০ খৃষ্টাব্দ) অস্বস্তি ভিন্ন ভিন্ন কথা বলেছেন। 'আবেগহীনতা নিজের প্রকাশে অতিশ্রুত নয় কারণ অহুসরণ রূপেই আনন্দ, সত্য অহুসৃতিতে নয়। এবং জুস্টিনাস যে উদাহরণটি তাঁর রচনামণির দ্বিতীয় খণ্ডে উল্লেখ করেছেন সেখানে সত্যজ্ঞানসর্ব্ববৃত্তাকে কঠোর পর্যালোচনা করেছেন। অপরশালন-বিহীন এক অভিরেতা কালকে তিনি বলেছেন, 'He was acting the madness of Ajax justifies he had been worried by Odysseus; and so lost control of himself, that one might have been ex-

cused for thinking his madness was something more than feigned' ।-এর তিনি বিবরণ দিচ্ছেন : সে হঠাৎ ঘোষকের গৃহদেশ থেকে আক্রমণ টেনে ছিঁড়ে ফেলল, একজন লহ-অভিনেতার হাত থেকে বাঁশি কেড়ে নিয়ে তা দিয়ে অভিসিউলের মাথায় এমন লাংঘাতিকভাবে আঘাত করল—(যে বেচারী পাশে দাঁড়িয়ে তার প্রতিপক্ষের পরাজয়কে উপভোগ করছিল) যে তার শিরজ্ঞাণ যদি ঠিকমতো না থাকত এবং ওই আঘাত লইবার মতো মজবুত না হত তাহলে হতভাগ্য অভিসিউল চরিত্রের অভিনেতার প্রাণান্ত ঘটত । নিঃসন্দেহে এগুলি শিল্পের বিস্ময়রূপ । 'অবাধ প্রবৃত্তির বশে বা-তা করাতে রস-সৃষ্টির এবং রূপসৃষ্টির ব্যাঘাত জন্মায়'—এ কথা অবনীন্দ্রনাথও বলেছেন । তাই উদাহরণ হিসেবে উল্লেখ করা ছাড়া আজকের আলোচনায় এর কোন সার্থকতা নেই । পরবর্তী সময়ে ওই ভূমিকায় আর-একজন অভিনেতা অভিনয় করেছেন । তাঁর সম্পর্কে লুসিয়ান সন্দ্রু উল্লেখ করেছেন । তাঁর বিচারশক্তি এবং আবেগ-সামঞ্জস্য অভিনেতাকে প্রকৃত শিল্পীর মর্যাদা দান করেছে ।

সুজগাত হল একটা তর্কের যে অভিনয়কালীন অভিনেতা আবেগ অল্পভব করবে কি করবে না । বহু শতাব্দী পরে অষ্টাদশ শতকে এই আলোচনা একটা নির্দিষ্ট রূপ পেল । ফরাসীদেশে দেনি দিদেরো একটা লিঙ্কান্ডে আসবার চেষ্টা করলেন এই পর্বে । তাঁর বক্তব্যের সারকথা 'প্রতিভা কেবলমাত্র অল্পভূতি-লাপেক নয়, বা লচরাচর ভাবা হয়, বরং তার সুরণ ঘটে:তখনই যখন অল্পভূতির বহিঃলক্ষণ বখাওভাবে প্রকাশিত হয় । বিংশ শতাব্দীতে আবার স্ট্যানিস্লাভস্কির জন্মে ভিন্ন স্বর, 'must live the part every moment [ he is ].playing it, and every time ।'

দিদেরো (১৭১৩-৮৪) যখন তাঁর দেশের থিয়েটার সম্পর্কে আগ্রহী হয়ে উঠলেন তখন ইংলণ্ডের মতো ফরাসী মঞ্চেও অভিনেতাদের প্রাধান্তের কাল । দিদেরো নৃত্যিকার বিমুগ্ধ মাহুষ ছিলেন । 'নানানু বিষয়ে তাঁর কৌতুহল । ছশো বছর আগে একজন মাহুষ অভিনয়ে একটা আধুনিক ভাবনার অবতারণা করলেন । বুদ্ধিকে স্বীকার করলেন অভিনয়ে অল্পভূতি প্রবণতার উদ্দেশ্য । বহিঃ-জ্ঞানকে লিঙ্কান্ডে আসতে অনেক বিপরীত মতের সিঁড়ি ভেঙে আসতে হয়েছিল । অভিনয়ে সম্পর্কে বলতে গিয়ে তিনি প্রতিভাবান অভিনেতাকে 'কবি'র চাইতে বড় শিল্পী হিসেবে আখ্যা দিতে বিধা করেননি । 'একজন মাহুষের মধ্যে প্রকৃতি অকণপভাবে বহুগুণ সম্বিত করেছেন ।' এ কথা তাঁরই ।

অভিনয়কে জীবনপ্রকাশ করতে হবে এবং স্পর্শকনিরপেক্ষ হতে হবে এই কথা অর্থাৎ ইওরোপে যে অভিনয়রীতি চালু ছিল তাই তিনি অমূল্য করতে উপদেশ দিলেন তাঁর প্রাথমিক বিচারে (১৭৫৭-৫৮) ; এবং সেই পর্বে স্বভাববাদী বিশেষে আবেগের স্বাভাবিক সম্পর্কও উৎসাহ প্রকাশ করেছেন। অমূল্য-প্রবণতাকে তিনি এই পর্বে অভিনেতার পক্ষে আবৃত্তিক গুণ বলে স্বীকার করেছেন এবং বিচার ও বুদ্ধির গুণের স্থান দিতে বলেছেন। দিমেয়ো তখন বলেছেন, ‘...an actress of limited judgment, of ordinary understanding but of great sensibility, understands without difficulty a situation of soul, and finds, without thinking, the accent which leads to the different sentiments that constitute the situation, which all the sagacity of the philosophers is unable to unravel.’

দশ বছর পরেই দিমেয়ো অমূল্য-প্রবণতাকে আর ততখানি প্রাধান্য দিতে পারেন। এই পর্বে একজন অভিনেত্রীকে তিনি লিখেছেন, ‘যে সব অভিনেতার কেবলমাত্র যুক্তি এবং বিচারবুদ্ধির গুণ নির্ভর করে তারা বড়ো ; এবং যারা শুধুই উত্তেজনা ও আবেগপ্লুত হয়ে অভিনয় করে তারা নির্বোধ।’ তখন তাঁর মতামত একটা নির্দিষ্ট রূপ পাচ্ছে। ‘বিচারশক্তি এবং আবেগের উত্তাপ—এ দুটোর মধ্যে একটা সামঞ্জস্য আনা কর্তব্য’ এই বোধে তিনি উপনীত। এবং এই প্রথম অভিনয়ের অন্তর্নিহিত বৈপরীত্য সম্পর্কে একটা সচেতনতা এল তাঁর ডমে। এই সামঞ্জস্যের অভাবে একজন ব্যক্তির চরিত্রে যে আস্তর নিগ্রহ (যেমন চাপকো) ঘটে এ যেন অভিনয়তত্ত্বে তারই স্বরূপ ব্যাখ্যা। দিমেয়োর এই মত পরিবর্তনের কারণ কী সেটা বলা মুশকিল। সম্ভবত প্রচলিত অভিনয়ে আবেগবাহিনী তাঁকে ক্লান্ত করে থাকবে কিংবা ইংলণ্ডের প্রখ্যাত অভিনেতা গ্যাব্রিয়েল অভিনয়ে কলাকৌশলের প্রভাব এবং স্বভাববাদী প্রকাশ তাঁকে উৎসাহিত করে থাকবে। তাছাড়া ইতালি থেকে আগত দুই যুগের দুই অভিনেতা পিডা-পুত্র রিকোবোনির অভিনয় এবং আবেগ সম্পর্কে মানান্ বিক্ষিপ্ত মতামত ও আলোচনা এ মত-পরিবর্তনের কারণ হতে পারে। অষ্টাদশ শতকের এই পর্বে ইওরোপের অন্তত তিনটি দেশে ইংলও ফ্রান্স এবং জার্মানিতে অভিনয়তত্ত্ব নিয়ে প্রচুর লেখা শুরু হয়ে গিয়েছিল। রসের সঙ্গে-সঙ্গে তাঁর অস্তিত্বও তাঁর চিন্তাকে সমৃদ্ধ করে থাকবে। এবং সেই চিন্তা তাঁকে স্বভাব এবং দৃশ্য-এ-দুয়ের পার্থক্য

উৎসাহিত করতে সাহায্য করেছিল। বুদ্ধি দিয়ে সৃষ্টি করা এবং অহুত্ব দিয়ে অহুত্ব করা। এ-দুয়ের মধ্যে প্রথমটিকে ধ্যেয় বলে স্বীকার করেছেন।

এই পন্থার সিদ্ধান্তে এসেছেন শিল্পসৃষ্টির সার্বিক পথ-পরিভ্রমার সুনির্দিষ্ট মতামতের ভিত্তিতে। একটা ছবি, একটা কবিতা, একটা নাটক কিংবা সেই নাটকের মঞ্চে অভিনয় '... does not always spring from the phenomena [ অর্থাৎ বস্তুর বা ঘটনার বাইরের চেহারা ] but from the emotion felt by the genius who has experienced them, from the art with which he communicates to me the vibration of his soul.' এবং সেই বোধ এবং অহুত্ব সে দর্শকের পাঠকের মনে জাগাতে পারবে। এর থেকে তিনি সৃষ্টিকারের জিহ্বার স্রবের উল্লেখ করেছেন : 'এই পদ্ধতির প্রথম স্তর বাইরের একটা ঘটনা বা বস্তুকে প্রত্যক্ষ করে তার অর্থ বুঝে উৎসাহিত বা অহু-প্রাণিত হওয়া ( উদ্দীপনা ) ; দ্বিতীয় স্তর—কল্পনা। এই কল্পনা অহুপ্রাণিত মনে উদ্ভাবিত হয়ে অনেকগুলি প্রতিমা তৈরি করে ওই অর্থকে প্রকাশ করে ; এই পদ্ধতির এই পর্বই সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ এবং এর থেকেই শিল্পী প্রেরণা পায় সৃষ্টির। কল্পনা দ্বারা শিল্পী যেমন অহুত্ব রূপকে পায় তেমনি তাকে বিস্তারিত করে, সংযোগ করে, পারস্পর্য আনে, কখনও অতিকৃত কখনও জীবনের স্বেচ্ছা বঁড় করে, কখনও তা কাটাকাট করে। তৃতীয় এবং সর্বশেষ স্তর হল যুক্তি ; যে সৃষ্টি করছে তার কলাকৌশলের হাতিয়ারকে নিয়ন্ত্রণ করে কল্পনার যে প্রতিমা গড়া হয়েছে তাতে একটা পৃথলী আনে এবং লব্ধ অবস্থার স্পষ্ট ধারণা এনে দেয়। প্রতিভাবান্ যদি শিল্পী হন তাহলে এই বোধটাই তাঁর শিল্পকর্ম।'।

তাই দিগেরোর তত্ত্বে অহুত্ব-প্রবণতা শিল্পীর পক্ষে প্রয়োজনীয় হলেও কেবলমাত্র তার দ্বারাই শিল্পী হওয়া যায় না। অহুত্ব আবেগকে প্রকাশ করাই একমাত্র কাজ নয় শিল্পীর—তার চেয়ে বেশি কিছু তাকে প্রকাশ করতে হয়। আত্মা তো সমাজে প্রচণ্ড অহুত্বভির্নব আবেগপ্রবণ মানুষকে দেখতে পাই—কিন্তু তাঁরা কি সকলেই শিল্পী ?

দিগেরো এ সব তত্ত্ব দীর্ঘদিন ধরে কখনও চিঠিপত্রে কখনও প্রবন্ধে কখনও কোন অভিনয়ের সমালোচনা প্রসঙ্গে লিখে গেছেন এবং যত্নের পর তাঁর বই *Introduction* প্রকাশিত হয়েছে। কিন্তু যত্নের পর প্রকাশিত যে সম্পূর্ণ বইটি কখনোই আরও তাতে অনেকটাই সংশোধন করেছেন যে অনেক আলোচনা দিগেরোর বিতর্ক নয়। আবেগ এবং 'অহুত্ব'ই একেবারে সত্য বলে তিনি অনেক

কেজেই একটা অস্বাভাবিক উগ্র মানসিকতার পরিচয় দিয়েছেন। যেমন, '...in complete absence of sensibility is the possibility of a sublime actor.' খুবই দুর্ভাগ্যজনক উক্তি। তবু তাঁর তত্ত্বকে বুঝতে এই *Paradox*-এর তিনটি মত উল্লেখযোগ্য। এক, যে অভিনেতা কেবলমাত্র স্বভাবেই অহুসরণ করে সে অশান্ত-জ্ঞের, হয়তো কখন-কখন তাকে খুব ভাল লাগে; অর্থাৎ এরা মাঝারি ধরনের সাধারণ অভিনেতা। 'বিচারবোধ এবং একটা নিরাসক্ত হঠাৎ সত্তা এদের ভেতর থাকা উচিত।' দুই, অভিনেতার 'শক্তি তার অহুসরণ কমতায় ওপর নির্ভর করে না - সচরাচর তাই ভাবা হয়; কেমন করে সে অভিনয়টি করতে তার ওপরেই নির্ভর করে—প্রমাণিত হয় বহিঃপ্রকাশের লক্ষণ দেখে...।' তিন, প্রকৃতি বা স্বভাবের সূক্ষ্ম প্রকাশ সেই করতে পারে যে 'আবেগ এবং প্রতিভা দিয়ে তা অহুসরণ করতে পারে এবং নিজের সমস্ত চৈতন্যকে আগ্রহ রেখে তা প্রকাশ করতে পারে।' অর্থাৎ নিজেকে বিস্মৃত না হয়ে—নিজের ওপর পূর্ণ কর্তৃত্ব বজায় রেখে। হৃদয়-তাক্তিত অভিনয় নয়, অভিনয় হল গভীরে প্রবেশ করে বা মর্ম উদঘাটন করে তাকে অভিব্যক্তি দান, যে অভিব্যক্তি অভিনেতার ক্রিয়াকৌশলের মাধ্যমে ব্যক্ত হবে মর্শকলমকে। একটি সূক্ষ্মর উদাহরণ এই সূত্রে তিনি দিয়েছেন এবং তাঁর উক্তির স্বার্থার্থা নির্ণয় করেছেন : 'প্রিয়জনের মৃত্যুর অবাবাহিত পরে একজন কবি যখন শোকের আবেগে অভিভূত হয়ে পড়ে তখন কি সে কোন শোকগাথা বা মর্মস্পর্শী কবিতা রচনা করতে পারে? পারে না। বেদনার রঙটা যখন কেটে যায়, অভিভূত ভাবটা যখন কেটে যায়, আবেগ উত্তেজনা যখন স্তিমিত হয়ে যায়, ঘটনাটা দূরবর্তী হয়, হৃদয় যখন শান্ত তখনই স্মৃতিপটে জীবনের কঠোর হিসেবটা স্পষ্ট হয়, তার সূত্র যে বিগত, রাহুগ্রস্ত, — এটা উপলব্ধিতে আসে, স্মৃতি এবং কল্পনা তখন মিলিত হয়, তখন সে নিজেকে কিরে পায়, সে নিজেকে প্রকাশ করতে পারে, তখন খুঁজে পায় অভিব্যক্তি। অতীতের সূত্রস্মৃতি তীব্র হয়, তখনই, হ্যাঁ, কেবল তখনই একজনের পক্ষে সম্ভব আত্মহু হয়ে সেই দুঃখের শিল্পরূপ প্রকাশ। চোখের জলের কাব্যলিখতে পারে, কিন্তু কাব্য-রচনাকালে বা রচনার পরিমার্জন করার সময় সে-অশ্রুজল নিশ্চয়ই ঝেড়ে পড়বে না। তা যদি ঘটে তা হলে তার লেখনী স্তব্ধ হয়ে যাবে।' উদাহরণটি দিয়ে দিয়েছেন প্রায় তুলেছেন : 'অভিনেতার ক্ষেত্রে ভিন্ন পন্থা হবে কেন। তিনি বলেছেন, 'cool reflection must bring the fury of enthusiasm to its bearings', সেইভাবেই তাঁর তত্ত্বের মূল কথাটা ঐকাল হৃদয়ের ওপর সজ্জিত-নিরস্তর।

একজন বড় অভিনেতা বাইরের রূপটাকে প্রত্যক্ষ করে, তার 'মডেল' হল 'একজন অল্পকৃতি আবেগ সম্পন্ন মানুষ; সে তাকে নিয়ে ভাবে, গ্রহণ-বর্জনের খেলা চলে তার মধ্যে তখন'—অর্থাৎ অভিনেতা হুঁটিয়ে দেখবে বাস্তবের চেহারাটা তারপর নাটকের অল্পবলে স্বাভাবিক ব্যবহারকে, আবেগকে পরিবর্তন পরিবর্তন, পরিবর্তন করবে শিল্পীর আপন প্রজ্ঞা ও রুচি অনুযায়ী। সে কেবল-মাত্র তার মডেলকে বা তার আবেগকে অল্পকরণ করে তার প্রতিমা রচনা করবে না। তাকে প্রতিনিয়ত চেষ্টা করতে হবে বস্তুর অন্তর্নিহিত সত্যকে যা সে আবিষ্কার করেছে তাকে গড়ে তুলতে তার ওপর আধিপত্য বিস্তার করতে বা নিয়ন্ত্রণ করতে।

বুদ্ধির দ্বারা পরিচালিত অভিনেতার মঞ্চে তাদের সমস্ত কার্যকলাপ বিচার করতে পারে। তারা নিজেদের দেখতে পায়, নিজেদের কথা শুনতে পায়, এবং তার ক্রিয়ার প্রতিক্রিয়াটাও বুঝতে পারে। তাই মঞ্চে তার দুটো ব্যক্তিত্ব কাজ করে—যাকে ঐশ্বর্য সত্তা বলা হয়েছে। একজন অভিনেতা নিজে, অপরজন যে চরিত্র সে অভিনয় করছে। সে তখন সবসময় অভিনয় চরিত্রকে নির্দেশ দিচ্ছে বা চালিত করছে, তাকে তার ইচ্ছাধীন থাকতে বাধ্য করছে, যে বার্তাদর্শকের কাছে পৌঁছে দেবার তা পাঠাতে তৎপর করে দিচ্ছে।

প্রতিপক্ষের যুক্তিকে তিনি খণ্ডন করেছেন এই বলে যে একজন আবেগান্বিত অভিনেতা তার মঞ্চক্রিয়ার প্রতিক্রিয়া কখনই লক্ষ করতে পারে না। এই জাতীয় অভিনেতাদের নিজের মনের ওপর কোন কর্তৃত্ব থাকে না। তার অল্পবল শক্তি প্রবল হতে পারে কিন্তু সে সেটা স্বার্থভাবে প্রকাশ না-ও করতে পারে এবং সবচেয়ে দুর্ভাগ্য সে বেচারী বুঝতেও পারে না যে সে প্রকাশে অক্ষম। দিদেরো বলেছেন, যদি ধরে নেওয়া যায় যে একজন ভাল অভিনেতা বুদ্ধিদ্বারা পরিচালিত না হয়ে কেবলমাত্র আবেগের দ্বারা চালিত হয়ে অভিনয় করে তবে সে হয়তো আমাদের নেশা খরাবে, হয়তো সে একটি কি দুটি কিংবা তিনটি স্বন্দর মুহূর্ত রচনা করতে পারবে, কিন্তু সেটাই কি সব! স্বন্দর এক-আধটা মুহূর্ত অথবা সর্বাঙ্গ-সুন্দর একটি ভূমিকা—কোনটা জের। কণিক উভাসন নয়, সমগ্র অল্পকৃতির লুট আসন; একটা চরিত্রের আলো-ঈশ্বর, তার শক্তি এবং তার দুর্বলতা, শাস্ত এবং ভয়ঙ্কর মুহূর্তের মধ্যে সমতা রাখা, স্বন্দর কার্যকার্য এবং দর্শকের ওপর প্রভাব বিস্তার করা এ সবই ঠাণ্ডা মাথার কাজ, গভীর বিচারবোধের কাজ, কঠিন প্রয়োজন—প্রয়োজন কঠোর পরিশ্রমের আর প্রচুর অভিজ্ঞতার। সমস্ত পরি-

কল্পনাটা মাথায় না থাকলে সে অভিনয় অর্বাচীন হয়ে থাকবে চিরকাল। দিমেরো  
 স্বয়ংস্বভূতিকে বাদ দিতে বলেননি, বলেছেন 'আবেগের ওপর বুদ্ধির পূর্ণ কর্তৃত্ব  
 প্রতিষ্ঠা করতে।

দিমেরোর এই অভিনয়তত্ত্বে অনেক সময়েই স্ব-বিরোধ দেখতে পাওয়া যায়।  
 তবু তার মধ্যে মূল তত্ত্বটি খুঁজে নিতে অসম্ভব হইয়া না। সমসাময়িক নানান  
 ঘটনার তাৎক্ষণিক প্রতিক্রিয়ার তাঁর মত অনেক সময়েই বেশ উগ্রভাবে প্রকাশ  
 পেয়েছে। পুরনো পুরুষ-শাসিত সমাজে স্বয়ংকে জীবনের মতো ভেবে এবং  
 বুদ্ধিকে স্বামীর মর্যাদা দিয়ে .ব কর্তৃত্বের কথা তিনি বলেছেন লেটা বোধহয় এ  
 দুয়ের স্বস্থ পরিণয়ের কথাটাই মনে করিয়ে দেয় আজকে। এ কথা কে অস্বীকার  
 করবে যে সমস্ত শিল্পের মতো অভিনয়েও অস্বভূতি রয়েছে মূলে,—পাতার ফুলে  
 যে পাছটা শোভিত হচ্ছে তা রস আহরণ করছে সেই মূল থেকে—তবুও তাদের  
 গঠন আকৃতি পাচ্ছে বুদ্ধির দৌলতে। অবনীন্দ্রনাথের কথায় 'শিল্পের মূলে  
 রয়েছে নিছক প্রবৃত্তি নয়, বুদ্ধির দ্বারা এবং রসবোধের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত প্রবৃত্তি।'  
 —এই কথাটাই বোৎকারি এ আলোচনার সার কথা।



## নাট্যনির্দেশনার বিবর্তন

স্বাক্ষের তারার কারার জলে নাকি সুরের অভলে হৃদয়ার জয় হয়েছিল।  
আধুনিক নাট্য-পরিচালকের জন্ম কি থিয়েটারের কারার জলে? শনি বা রাহুর  
স্বাক্ষাটিয়ে থিয়েটারকে বাচাবার জন্তেই কি পরিচালকের আবির্ভাব? কিছ কবে?

তারা এই নাট্য-ব্যাপারের ব্যাপারী, তারা ইতিহালে লিখেছেন যে একটা  
সজীব শিল্প বিবর্তনের নিয়ম মেনে ক্রমশ এগুতে-এগুতে মুখ খুঁড়ে পড়ে আটকে  
গেল একটা যুগে এসে। তখন সেই বিপৃথল অবস্থায় বাঁধাধরা মঞ্চব্যবস্থাকে  
একটা পতিশীল নাট্যরীতিতে প্রকাশের তাগিদেই সম্ভব হল পরিচালক নাম-  
ধারী ব্যক্তিটির আবির্ভাব। এটা একশ বছরের কিছু কম সময়ের ইতিহাস।  
তখন পরিচালক, 'রেজিসিয়ার' এ নামকরণও হয়নি। কয়েকজন বিদ্বৎ, বীতশ্রদ্ধ  
সমালোচকের মনে শুধু একটা আর্দ্রশের মধ্যে জন্ম নিচ্ছে তারা। শতাব্দির  
আধুনিক অর্থবোধ লবে গুরু হয়েছে তখন, বরঞ্চ লোকে নিয়ম-পৃথল-রক্ষক  
হিসেবেই একজনকে জানত দেখত। ইতিমধ্যে মঞ্চাধ্যক্ষ শব্দটির-সঙ্গে পরিচর  
অবস্থা ঘটেছিল। এরাই নিঃসন্দেহে আধুনিক অর্থে পরিচালকদের ছারাকপ  
বার বর্তমান রূপ একটা চূড়ান্ত নাট্যরীতির সন্ধানে এগিয়ে চলেছে, যেখানে  
একটিমাত্র লোকের হ্চাক পরিকল্পনায় নাটক, মঞ্চ, অভিনেতা, তার চলাফেরা,  
সম্ভা সব-বিছ একত্র গ্রথিত হয়ে একটা সুগম, জৈব, নাট্যরূপ পাবে। ঊনবিংশ  
শতাব্দির ক্রান্তিকালে নাট্য-পরিচালকের আবির্ভাব প্রয়োজনীয়তার দিক থেকে  
এত অনিবার্ ছিল যে প্রায় সঙ্গে-সঙ্গে যুগ-যুগ ধরে নাট্যকার এবং অভিনেতার  
যে প্রাধান্য ছিল তা সে হরণ করে নিল। মঞ্চের পিছন থেকে অদৃশ্য হাতের  
স্পর্শে ব্যক্তিত্বের ছাপ একে দিতে পারল। তার নিয়ন্ত্রণে একটা আধুনিক নাট্য-  
মান নির্মিত হল—যেমন একদা এলিজাবেথীয় যুগে নাট্যকারের লেখা শব্দগুলোই  
থিয়েটারের জীবনকে নির্দিষ্ট করে রেখেছিল, যেমন নটের ব্যক্তিবস্তু চুখকা  
সাক্ষর্য অটোমশ শতকে বর্ণক-সাধারণকে বিমুগ্ন করেছিল। পরিচালকের জন্ম

সঙ্গে সম্ভব হ'ল একটা নতুন এবং মৌলিক থিয়েটারি যুগের, তার পরীক্ষা-নিরীক্ষা তার লাক্ষ্য-বর্ধ্যতা সব-কিছুই মঞ্চকে বাঁচিয়ে রাখল।

আধুনিক নাট্যজগতের ধারা গ্রহণতি সেই আঁতারা, স্তানিস্লাভস্কি, আঞ্জিয়া, ক্রেগ, রাইনহার্ট, মারারহোল্ড, কোপো—এঁরা থিয়েটারের মধ্যে একটা অভাব আবিষ্কার করলেন। তাঁরা দেখলেন যে নাট্য-প্রযোজনা, এবং দর্শকের মনে তার প্রভাব—এই দুইয়ের মধ্যে একটা হোমোজিনিয়াস ম্যুগারনের অভাব রয়ে গেছে। তাঁরা জোর দিলেন যে যদি থিয়েটারকে তার পুরোন সামাজিক মর্যাদা কিংব পেতে হয় তবে পরিচালককে তাঁর বোধ দিয়ে নাটক, নাটকের অভিনয়, এবং অভিনয়ের দর্শককে একটি সাধারণ সূত্রে গাঁথতে হবে। সাহিত্য সৃষ্টি হয়েছে নিজস্ব-তার, পাঠকের সঙ্গে বোগসূত্রে তার বিচ্ছিন্ন। কিন্তু নাটকে দর্শকের সঙ্গে বোগসূত্রে প্রত্যক্ষ—এমনকি ব্যক্তিগত। পরিচালকের দায়িত্ব সেই ব্যক্তিগত প্রত্যক্ষ সম্পর্ক স্থাপনে সহায়তা করা। আমাদের সমাজ-জীবনে ক্রমাগত বেড়ে চলেছে যে ভিন্নমুখিতা তার মধ্যে থেকেই পরিচালক তাঁর ব্যাখ্যার মাধ্যমে বাঞ্ছনাময় শিল্প এবং দর্শক-সমাজকে যুক্ত করবেন। বোঁথ শিল্প হিশেবে থিয়েটারকে দেখতে গেলে তার মূল দাবী হল শিল্পজাত এবং সমাজগত ঐক বোধ প্রতিষ্ঠা। এই দাবী পূরণ করতেই পরিচালকের উদ্ভব।

দায়িত্বের কথা উঠতেই লুই জুভের কথা মনে পড়ছে। পরিচালকের দায়িত্বের এক লম্বা কিরিস্তি দিয়ে তিনি বললেন : “The director or metteur-en-scene, has been called the gardener of spirits, the doctor of sentiments, the midwife of the inarticulate, the cobbler of situations, cook of speeches, steward of souls, king of the theatre and servant of the stage, juggler and magician, assayer and touchstone of the public, diplomat, economist, nurse, orchestra leader, interpreter, painter and costumer — a hundred definitions.” বলেই সম্ভব্য করলেন : “...but all of them are useless. The director is indefinable because his functions are undefinable.”—এ যে দেখছি গুণাতীত নির্গুণ ব্রহ্মবরূপ ! বাস্তবিকপক্ষে সমসাময়িক থিয়েটারে নির্দেশনার ক্রাজ্ঞতা এমন প্রাধান্য পেয়েছে, এত বিশ্বাস ও আগ্রহের সৃষ্টি করেছে, এত বেশি পরীক্ষা-নিরীক্ষা, কর্মপ্রচেষ্টা এবং বাঁচবার জন্তে এত ব্যাখ্যার দায় পায়ে বেগতে হয়েছে, এবং একাধিক গোড়ার লবস্তার সৃষ্টি ধরে

টান দিতে সে সাহায্য করেছে যে “... it has often – and wrongly – been considered an art in itself.” – বলেছেন কোপো আধুনিক ভাবগতিক লেখে। তিনি আরও বলেন, “কেউ-কেউ জোরের সঙ্গে বলেছে যে পরিচালক একটা সার্বিক প্রতিভার অধিকারী; অভিনেতা থেকে শুরু করে সৃষ্টিশীল লেখক, এবং তাঁর মধ্যেই চিত্রকর, স্থরকার, – এই ব্যাপক পরিধির মধ্যে তাঁর অনায়াস বিচরণ। বস্তুত, পরিচালকের এই রূপ একটা আদর্শ মাত্র।” – ব্রহ্মস্বরূপের কল্পনার মতোই। বাই হোক, এ-কথা স্বীকার যে পরিচালক ব্রহ্মা না-হন, চতুর্মুখ ব্রহ্মার চারটে মাথার ‘গ্রে-ম্যাটার’ ধারণ করেন নিশ্চয়ই। কথাটার সমর্থন মিলবে নেমিরোভিচ্ দানশেকোর কথায়। পরিচালক সম্পর্কে তিনি বলেন, “... a triple-faced character.” তিনটে মাথার কাজের হিশেবও যথানিদিষ্ট করলেন তিনি।

এই কৃতকর্ম ব্রহ্মার ভয়াল্প খুঁজছিলাম। এত ঘর গুণ তাঁর বৃহস্পতির কী ভূজে অধিষ্ঠান! পুরোন পঞ্জিকা থাকলে এলা মে ১৮৭৪ সালের গ্রহনক্ষত্রের অবস্থান নির্ণয় করা যেত। ঐ দিনটিকে নাট্য-ইতিহাস প্রণেতারা পরিচালকের ইতিহাসে লাল কালিতে লেখা দিন বলে গণ্য করতে নির্দেশ দিয়েছেন। অবশ্যই এর প্রারম্ভিক পর্ব শুরু হয়েছে অনেক আগেই। নাট্যকারদের প্রাধান্যের আমল থেকেই। নাট্যবোধ এবং নাট্যাভুষ্ঠান শে প্রাচীন গ্রীস থেকে এলিজাবেথীয় ইংলণ্ড এবং চতুর্দশ শৃষ্ট এন ব্রান্স সবজই ছাড়িয়েছিল। ঐক্সিলাস থেকে শেক্স-পীয়ার মলিয়ের। ঐক্সিলাসকে পুণেন সমালোচকরা এ ব্যাপারে পথিকৃৎ বলেছেন ‘the brilliant mounting of his p'ays’ এর জন্ত।

মধ্যযুগীয় ইউরোপের বিবরণীতে আমরা মাস্টাবমশায় এবং মঞ্চাধ্যক্ষের সাক্ষাৎ পাই। একটা মজার ছবি আছে – উডকাই – প্যাশন প্লে-র মহলার ছবি। একগাদা অভিনেতার মাঝে অধ্যক্ষমশাই আছেন লম্বা জোকা জামা পরে, এক-হাতে তাঁর প্রম্পট-এব বই, অগ্ৰ হাতে বাগানো এক মস্ত ছড়ি। অভিনয় শিক্ষা দিচ্ছেন তিনি। আজকের দিনের অভিনয়-শিক্ষার্থীরা গণতান্ত্রিক অধিকারের ঐক্স ভুলবেন বোধ করি। তবে ডরলার কথা তাঁর প্রয়োজন হবে না, সংস্কৃতির পথে নাট্যশিক্ষার ধারা গেছে পাল্টে। বার্নার্ড শ-এর কথায় এঁরা ভরসা পাবেন। তিনি তাঁর এক বন্ধুকে চিঠিতে জানিয়েছেন, ‘খবরদার কুলমাস্টারি ক’রো না অভিনয় শেখানোর সময়। অবধা রাগারাগি ক’রো না। কিছু না-থারলে সেদিনকার মতো ছুটি ঘেবে – তাতে কল ভাল হবে। নইলে জোয়ার চট্টাচট্টে

পুরো পরিবেশটাই নষ্ট হবে, যে-পরিবেশে কোন শিল্পের জন্ম হয় না। এমন দৃশ্যের অবতারণা ক'রো না যে দৃশ্য নাটকের মধ্যে নেই।' পরিচালকের রিহার্শাল দেওয়ার প্রসঙ্গেই তিনি এ-কথাগুলো জানিয়েছিলেন।

এলিজাবেথীয় আমলেই প্রথম আধুনিক পরিচালকেরা তাঁদের স্বার্থ পূর্ব-স্থরীর দেখা পান। অনেক হালের কথা, অনেক চেনা স্থর এখানে। শেক্সপীয়ারের বলার কথা হ্যামলেটের কণ্ঠস্বরে শুনেতে পাবেন আজকের নির্দেশকরা সেই দৃশ্য, যেখানে প্রিন্স উপদেশ দিচ্ছেন তাঁর অভিনেতাদের অভিনয়ের আগে। আজকের দিনে নিজেদের মঞ্চের সীমাবদ্ধ চৌহদ্দির কথা ভেবে যারা অতৃপ্ত তাঁরা শেক্সপীয়ারের 'unworthy scaffold'-এর অভিযোগের সহমরমী হবেন। শিল্পী-দের অভিনয়রীতি শিক্ষা দিতে মলিয়েরও নাকি অতি দক্ষ পুরুষ ছিলেন। চরিত্র বিশ্লেষণ, অভিনয়ে স্ফূর্ত ভাব, প্রতিটি অঙ্গ সঞ্চালনে ব্যঞ্জন আনার চেষ্টা করলেন মলিয়ের—যা প্যারীর মঞ্চে অজানা ছিল।

এ সম্বন্ধে পরিচালকের আধুনিক আদর্শের সঙ্গে এঁদের তফাৎ ছিল প্রচুর। শিল্পী হিসেবে পরিচালকের যে দৃষ্টিকোণ থাকে। দ.কাব—র্জা। স্ট্রাসবার্গের ভাষায়, যেখান থেকে অভিনেতার এবং নাট্যঘটনার সমস্ত খুঁটিনাটির পিছনে যুক্তি আছে বলে মনে হবে—মনে হবে সেগুলি গভীর অর্থবহ—সত্য এবং প্রাণোদ্দীপক। স্বীকার করতেই হবে এঁদের থিয়েটারে তা ছিল না। তার কারণ অনেক। একটা কারণ বোধ হয় এই যে এঁদের কাছে নাটক স্বল্প করাটা আলাদা কোন নান্দনিক সমস্যা হিসেবে আসেনি। এমেল্ল, তাঁদের সাহিত্য-কাঁতির সহযাত্রী হিসেবে। নতুন সৃষ্টি নয় একই সৃষ্টির অর্জাভূত হয়ে একটু ভিন্নতর স্বাদ। যদিও এদের অনেক লেখাই নাট্যশালার প্রয়োজনে, তবুও—।

এর পরই ইতিহাসের পট-পরিবর্তন। ইউরোপে রেনেসাঁসের যুগ; শিল্পে, স্থাপত্যে, চিত্রকলায় এ-যুগ নতুন প্রাণের বজ্র আনল। স্বাভাবিকভাবেই মঞ্চেও এর ঢেউ লাগল, সেইসঙ্গে কিছু মাত্রের জীবনধারার যে চিরন্তন রীতি ছিল সেটার মূল্যও গেল পালটে; সমাজ-ব্যবস্থায় বিকলন শুরু হয়েছে তখন। দর্শকের আবেগের ঐক্য নষ্ট হচ্ছে,—সঙ্গে-সঙ্গে থিয়েটারও তার ভেতরের সংকলিত রূপ হারাতে বসল। অথচ শিল্পে চিত্রে ভাস্কর্যে স্থাপত্যে কাল-কৌশলে যে নতুন রীতির আমদানি হল তার প্রয়োগে অভিনয়শিল্পের উন্নতি অবশ্যস্বাবী হয়ে উঠল—সেইসঙ্গে এই গিঁড়ে-আলগা থিয়েটারে—ভেতরের ঐক্য অসম্ভব হল, বিকল ব্যবস্থার বাইরের ঐক্যের চেষ্টাও চলতে লাগল।

অভিনেতা-প্রধান এবং নাট্যকার-প্রধান থিয়েটারগুলোর এ কাজ করার সময় তখন ছিল না। কিন্তু বা অনিবার্হ তা ঘটবেই। তাই প্রয়োগশিল্পের একটা বিশিষ্ট ধারা গড়ে উঠল—পুরো ব্যাপারটার একটা সু-ছাঁদ আনার চেষ্টায়। এবং এই বিশিষ্ট ধারার পরীক্ষার মধ্যেই নাট্যপরিচালকের আদি সংস্করণের সাক্ষাৎ পাওয়া গেল। থিয়েটারের মধ্যে একটা ঐক্যবদ্ধ ছন্দ আনার অন্বেষণ শেষ নেই। অভিনেতা-ম্যানেজার গ্যারিক থেকে শুরু করে প্রিন্স-অব-ম্যানেজার্স চার্লস কীন্স এবং ফিলিপ কেশল থেকে অধ্যক্ষ চার্লস ম্যাকার্ডে পর্যন্ত এই সংকলনের চেষ্টা করে এসেছেন। এইসময়ে উন্নতিও ঘটেছে প্রচুর। কিন্তু একত্র-গ্রন্থনের যে আদর্শ লক্ষ্য ছিল সেখানে তাঁরা পৌছতে পাবেননি। নিঃসন্দেহে তাঁদের প্রচেষ্টা পথ তৈরি করেছে। এঁদের আরক কাজ পূর্ণ হল জর্জান দেশীয় এক শিল্পী রাজপুত্রবের হাতে, ডিউক-অব-সেক্সেমেনিন্সজেন। তিনি ঐ ১লা মে ১৮৭৪ সালে তাঁর অখ্যাত সম্প্রদায়কে নিয়ে বার্লিন শহরে এলেন এবং সেখানে অভিনয়-আসরে ডাইবেস্তার্স থিয়েটার বা পরিচালকের 'থিয়েটারের এক প্রথম নিদর্শন রাখলেন। (এইখানে স্মরণ করা বাক যে আমাদের এই বাংলাদেশে এর মাত্র দু-বছর আগে ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে সাধারণ বঙ্গালয়ের ভিত্তি রাখা হয়েছে।)

অগ্রবর্তী মলের লোকেবা যে কাজগুলি এতদিন বিচ্ছিন্নভাবে করার ফলে স্বার্থ 'পরিচালক' আখ্যা পাননি—সেগুলি ডিউকের হাতে আশ্চর্য সাফল্য লাভ করল। প্রচণ্ড রিহার্গাল, কঠোর নিয়মাহুবতিতা, পারস্পরিক বোঝাপড়ার ভিত্তিতে অভিনয়, ইতিহাসের সঙ্গে সংগতি রেখে মঞ্চলজ্জা, পোশাক-নিবাসন ইত্যাদি ব্যাপারে একটা বাস্তবিকতার পরিবেশ সৃষ্টি করে তিনি ইতিহাস তৈরি করলেন। ডিউকের রাজকীয় কুমতাব ফলে কঠোর নিয়মাহুবতিতার মধ্যে এগুলো সম্ভব হল সন্দেহ নেই। কিন্তু তিনি তার পূর্বসূরীদের ছাড়িয়ে গেলেন নানান দিক থেকে। জাঁকা পট এবং মঞ্চে অভিনয়রত শিল্পী এ-দুইয়ের মধ্যে প্রথম তিনি একটা হারমনি আনার চেষ্টা করলেন। এবং অভিনেতার প্রতিটি অঙ্গকে পূর্ণ-নির্দিষ্ট করা হল। ডিউকের এই অভিনব নাট্যপ্রণালীর বৈশিষ্ট্য অভিনেতাকে অভিনয়ের উপকরণ হিসেবে তাঁর ব্যবহারে—ব্যক্তিগত স্বাভাবিক অভিনয়-প্রকৃতিকে অত্যধিক প্রয়োগ না দিয়ে। কোন খুঁটিনাটিকে তিনি রাস দিতে প্রস্তুত নন। তাঁর স্বাভাবিক রূপারণেই তিনি সূচক। প্রতিবিশ্বন-শিল্প মাত্রই অবশ্য তখন এদিকে জুঁকেছিল। বেনিন্সজেনের ডিউকের সঙ্গে-সঙ্গে

প্রায়োগশিল্প একটা চূড়ান্ত রূপ পেল। সমগ্র অভিনয়কে হৃদয়ঙ্গমিত ঐক্যরূপ দেওয়ার জন্যই একজন সর্বাধিনায়ক পরিচালকের প্রয়োজন ছিল। এই অভিন্যন্ত ঐক্যরূপই নাটকের প্রাণ—“soul of the play” বা এতদিন নাট্যকারের লেখার মধ্যেই আবদ্ধ ছিল। নাট্যকারের উপস্থিতি অনেকাংশে গোপন হয়ে দাঁড়াল। কিন্তু এই প্রাধান্য কমানের চেষ্টাটা যখন পরবর্তীকালে উৎকট হয়ে দেখা গেল তখনই তা মারাত্মক হয়ে উঠল। হেনরি আরভিং-এর মতো অবরুদ্ধ প্রযোজক-অভিনেতার মতে নাট্যকারের চেয়ে থিয়েটার বড়। এর লক্ষ্য নাট্যকারের বক্তব্যবিষয়ের অনেক উর্ধ্বে। আসলে নাটক লেখা হয় থিয়েটারের জন্তে—থিয়েটার নাটকের জন্ত নয়। তাঁর নাট্যপরিচালনাও এই সূত্রে ধরেই এগিয়েছিল।—বলা বাহুল্য, সব বাড়াবাড়ির মতো এ-মতবাদও সূত্র নয়। নাট্যকারের কল্পনাশক্তিকে বাদ দিলে থিয়েটার সামাজিক অজ্ঞান না হয়ে একটা শো—একটা দৃশ্যবস্তুর মধ্যেই সীমাবদ্ধ হয়ে থাকে। আন্তোয়ার কাছে এ-ব্যাপারে নাট্যকাররা ঋণী। পরিচালক হিসেবে তিনি নাট্যপ্রযোজনাকে একটা বিচ্ছিন্ন ব্যাপার বলে গ্রহণ করেননি। নতুন সাহিত্যের সন্ধান এবং নতুন নাট্যকারদের অধিকার রক্ষাও কর্তব্য বলে মেনে নিয়েছিলেন। লেখকদের স্বপক্ষে দাঁড়িয়ে তিনি দৃষ্টান্ত স্থাপন করলেন। স্টেজ ট্রাক্স-এর প্রচলিত মোহ ছেড়ে এক শ্রেণীর লক্ষ্য তিনি হারালেন সত্য—কিন্তু আদর্শ হারালেন না।

ইতিমধ্যে শিল্প-লক্ষণায় বৈপ্লবিক পরিবর্তন শুরু হয়েছে। ডিউকের আমলে রিয়ালিজম থেকে এমিল্ জোন্সার ত্রাচারালিজম-এর টেউ এসে লাগল মঞ্চেও। আন্তোয়া নাট্যপ্রযোজনায় এই ত্রাচারালিজম এ বিশ্বাসী। উপযুক্ত পরিবেশ সৃষ্টি করতে তাঁর অক্লান্ত চেষ্টা। তাঁর বক্তব্য, পরিবেশই চরিত্রের কার্যকলাপ নির্ধারণ করবে—কার্যকলাপ দেখে পরিবেশ নির্ধারিত হবে না। ডারউইনের ‘পরিবেশ-বাদ’ তখন একটা বৈজ্ঞানিক সত্য।

এরপর আসরে এলেন স্তানিস্লাভস্কি ও নেমিরোভিচ দানশেঙ্কো ক্লব নাট্যমঞ্চে। বোধহয় ত্রাচারালিজমপন্থী পরিচালকদের মধ্যে স্তানিস্লাভস্কির আসন সবার উপরে। আন্তোয়া প্রমুখদের সঙ্গে তাঁর তফাৎটা এই যে নতুন নাট্যবক্তব্য অপেক্ষা তাঁর আগ্রহ নতুন নাট্যরীতিতে। ৩৫ বছরের বিশ্বব্যকর শিল্প-জীবনে স্তানিস্লাভস্কিকে দেখতে পাওয়া যাবে—পরিচালকের জন্ম থেকে তাঁর আগে পর্যন্ত প্রায়োগশিল্প যে বিশিষ্ট স্তরগুলি পার হয়ে এসেছে তিনি সেই স্তর ছুঁয়ে-ছুঁয়ে এসেছেন। তাঁর সমস্ত জীবনটা খেন পরিচালন পদ্ধতির বিবর্তনের সম্পূর্ণ

ইতিহাস। সব স্তরই তিনি অতিক্রম করে থিয়েটার-শিল্পের মূল সত্যাত্মসন্ধানে অদ্ভুত প্রতিভার পরিচয় রেখে গেলেন।

তিনি চলা শুরু করলেন মাইনিজার-এর পথ ধরে। ‘প্রডিউসার অটোক্র্যাট’ থেকে ‘প্রডিউসার ইনফ্লেক্টর’ হলেন তিনি অভিনয়শিল্পকার নতুন পন্থা আবিষ্কার করে। মকসাদ্দারও বহিরদের বাস্তবিকতা তাঁকে প্রথম আকৃষ্ট করল। তিনি কাজ শুরু করলেন বাস্তবনিষ্ঠ স্বাভাবিকতা নিয়ে – কিন্তু অবশেষে দেখতে পাওয়া যায় এই বাস্তবিক সত্যের সীমাবদ্ধতার তিনি ক্লান্ত। তাঁরই তৈরি স্টুডিওতে দেখা যায় মায়ারহোন্ড – ‘রিয়ালিজম’ থেকে ‘লিটলিজম’-এর পরীক্ষা করে চলেছেন। স্থানিগ্নাভিকি তখন গভীর সত্য খুঁজে ফিরছেন নাট্যরীতির। এই অবস্থায় বাস্তবিকতা-বিরোধী দলের নেতা ক্রেগকে আমন্ত্রণ করে নিয়ে এলেন মন্ডো আর্ট থিয়েটারে। নানান পথ নানান মতের মধ্য থেকে সত্যাত্মসন্ধানী অধির মন তার পথের সন্ধান চাইছিল। অবশেষে তিনি বললেন : “After wandering about in search of new ways, we shall again return to realism for more strength.” কিন্তু এ কোন্ রিয়ালিজম? উত্তরে বললেন : “refind and deeper realism.” অস্ত্র পথ নেই, যা আছে তা মিথ্যে, তা মৃত। এই নতুন অস্ত্রত্বটির ফল পরিচালন পদ্ধতিতে দেখা গেল। নাট্যকারের লেখাকে প্রথম দিকে, কেবলমাত্র কল্পনাশক্তি বাস্তবের খোরাক হিসেবে গ্রহণ করেছিলেন তিনি। কিন্তু নতুন বোধের উন্মেষণায় সে-ধারণা তাঁর পালটে গেল। নাটকের মূল বক্তব্যকে অস্বীকার করে নাট্য প্রয়োজনা অসম্ভব সে-কথা তিনি বলে গেলেন।

স্থানিগ্নাভিকির সবচেয়ে বড় কীর্তি অভিনয়শিল্পকার নতুন ধারার প্রবর্তন। এই রীতির সার কথা অভিনেতার ব্যক্তিত্বকে ভূমিদায় সম্পূর্ণভাবে ডুবিয়ে দিয়ে অভিনেতা ও নাটকের মধ্যে একটা মরমী সংঘর্ষ স্থাপন করা। যে-অনুশীলনের কথা তিনি বলেছেন তা অনস্ব। তার সংঘম কঠোর সাধনার মতোই। বৈজ্ঞানিক ভিত্তিতে রচিত এই প্রণালী বিচার এবং বিশ্লেষণসহী। সমস্ত-কিছু ছক-কেটে পূর্বনির্ধারিত করার যে-রীতির প্রচলন হয়েছিল তার সঙ্গে স্থানিগ্নাভিকির তফাৎ এই যে তিনি স্বাভাবিক প্রয়োজনায় আত্মাশীল। স্বজন সমবায়ের গণতন্ত্রের ওপর এর ভিত্তি।

অপরপক্ষে গর্ডন ক্রেগের মতো পরিচালকের ধারণা ছিল – অভিনেতার কন্ঠের পুতুল ছাড়া অস্ত্র-কিছু না। অভিনেতার ব্যক্তিব্যক্তির অস্বাভাবিকতা -

অথও শিল্পসাধনার পরিপন্থী। আর একদল পরিচালক আরো উগ্র মতের পরি-  
পোষক। তাঁরা ফিরে যেতে চাইলেন প্রযোজকের অনন্ততন্ত্রে। তাঁদের কাছে  
নটের উৎসাহিত দীপাধিতার প্রদীপের মতোই লজ্জানো। রাইনহার্ট প্রমুখদের  
এই দলে ফেলা চলে। তাঁর সমসাময়িক জ্যাক কোপোও আর-এক অনন্ততন্ত্রী।  
একটু অগ্রদূতের প্রকাশ; তাঁর স্টেজ মানেজারকে তিনি বললেন যে, পুরোনো  
পুঁথিপত্রগুলো চাবি দিয়ে রেখেছি যাতে তোমরা সেগুলো ব্যবহার করতে ভুলে  
যাও। সেগুলো থেকে যা নেবার তা আমিই নেব—যে পরিচালনা কববে,  
বোঝাবে, এবং অল্প অল্প করে সঞ্চাতিত করবে তোমাদের মধ্যে নতুন করে  
আমার ভগবান-প্রদত্ত অপ্রকাশিত বিজ্ঞানবুদ্ধি দিয়ে। পুরোন দিয়ে পাদপূরণ  
নয়—নতুন সৃষ্টি, নতুন জীবন। কিন্তু রাইনহার্টের সঙ্গে তাঁর তফাৎও প্রচুর।  
কোপো তাঁর থিয়েটারের আদর্শ খুঁজলেন একটা নাটকীয় ছন্দের মধ্যে এবং  
মঞ্চের পশ্চাৎপট হিসেবে পাকা গাঁথনির স্থাপত্য ও বিভিন্ন স্তরের ছোট স্থায়ী  
প্রাটফর্মবিশিষ্ট রজমঞ্চের ব্যবহারে। রাইনহার্টের কথা হল 'একই নাট্যরীতিতে  
এবং একই ঢঙ বা ছন্দে নাটকের প্রকাশ অসম্ভব। তাঁর মতে একই গজকাঠিতে  
পৃথিবীর সাহিত্য-সম্পদকে যেপে এক ছাঁচে ঢালতে যাওয়ার চেষ্টা বর্বরতা।  
ম্যাক্সবোল্ডের সঙ্গে এই ভ্রলোকের নানান্ গরমিলের মধ্যে মিলও অনেক।  
দু-জনেই দুই বিখ্যাত স্টাচারালিস্ট পরিচালকের কাছে পাঠ গ্রহণ করেছেন।  
ব্রাহ্ম-শিষ্য রাইনহার্ট এবং স্তানিস্লাভস্কি-শিষ্য ম্যাক্সবোল্ড। দু-জনেই 'এক্স-  
প্রেশনিষ্ট' নাটক নিয়ে জোর পরীক্ষা চালিয়েছিলেন।

নাটকের মধ্যে জীবনের লিঙ্গলিক প্রকাশ চেয়েছিলেন ম্যাক্সবোল্ড। পরি-  
চালনার ইতিহাসে তাঁর বিশিষ্টতা নানান্ পরীক্ষা নিরীক্ষার মধ্যে লিঙ্গলের  
আবিষ্কার, তার ব্যবহার এবং একটা প্রচণ্ড নাটকীয়তা—যে-ছুটোর সাহায্যে  
নাটক একসময় জনসাধারণের শিল্প হতে পেরেছিল। এই 'পিকাসো অব  
থিয়েটার' সারা জীবনজোর একটা স্টাইলের সন্ধানে ভূগুস্তি খুঁজে বেড়িয়েছেন।

অভূগুস্তি থেকে যে পরীক্ষা-নিরীক্ষা তার শেষ আজও হয়নি। পরিচালকের  
দায়িত্বের মধ্যে দর্শক তৈরি করার কাজ আজও বাকি আছে। কারণ দর্শক এবং  
মঞ্চের মাধ্যমে যাবৎ অভূতব না করবে যে তারা পরস্পরের জিজ্ঞাসার উত্তর—  
তারা থিয়েটারের সঙ্গে একাত্ম—তাবৎ নাট্যশিল্পের যথার্থ রূপ পাওয়া শক্ত।  
সেই কাজটাই উদ্দেশ্য।

এই উদ্দেশ্যসাধনের জন্তেই এতদরকমের পরীক্ষা। এক্সপ্রেশনিজম, ইম্প্রেশ-



নিজস্ব-এর অনেকাধিক চুলাহসিক মঞ্চপ্রকাশভঙ্গি নিয়ে কাজ হচ্ছে এই শতাব্দীতেও। এইসব প্রচেষ্টার ফলে, আর বাই হোক, ও-দেশে সাহিত্য ও প্রয়োগশিল্পে একটা পারম্পরিক প্রভাব বিস্তারের লক্ষণ দেখা দিয়েছে। তাই চেখভের রচনার ওশে যেমন পূর্বের অভিনয়রীতি পালটাতে হয়েছিল—তেমনি পিরানদেরোর নাটক অভিনয়ের জন্য রোমে প্রয়োজন হল নতুন নাট্যশালার বার্নার্ড শ-এর ‘স্বাক টু ম্যাথুসালা’ অভিনয় প্রচলিত বাস্তবধর্মী দৃষ্টান্তসমূহ লক্ষ্য হল না। ইংলণ্ডের মতো দেশেরও গৌড়ামি ছেড়ে কলাকৌশলের দিকে মৃণ্ডকেরাও হল। ইউরোপীয় প্রভাবে আমেরিকার নাট্যশিল্পেও প্রভূত উন্নতি হল। ও’নীল ‘এম্পারার জোজ’-এর মতো নাটক লিখতে ডরসা পেলেন ও-দেশে আশা করা হচ্ছে যে নাট্য-প্রয়োগশিল্পে পরবর্তী খাফাটা এই নতুন সাহিত্যের অল্পপ্রবেশের মধ্যেই আসবে। তৃতীয় বিশ্বযুদ্ধের পূর্ববর্তী এবং পূর্ববর্তী কয়েক বছরে ত্রৈখট্ট এক নতুন নাট্যদর্শন স্থাপিত করলেন। এবং নিজে নাটক লিখে তার প্রযোজনা করে শুধু কবি-নাট্যকার হিসেবেই নয়, প্রযোজক-নির্দেশক হিসেবেও নতুন রীতির সন্ধান দিলেন। মঞ্চ, অভিনয় এবং দর্শকের মধ্যে একটা নতুন ভাবনা ও রীতি প্রবর্তনা করলেন।

ও-দেশের এই ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে আমাদের এই দেশে বাংলা নাটকে প্রয়োগশিল্পের ধারার কোন ইতিহাস খুঁজতে যাওয়ার আগে স্মরণ করা ভাল যে, এখানে নাট্যশালার বয়স একশো বছর উত্তীর্ণ হয়েছে মাত্র। ও-দেশের খতিয়ানে দেখা গেল যে, কয়েক শতাব্দীর ইতিহাসের পর যথার্থ নাট্য-পরিচালক এবং প্রয়োগ-আচারের সাক্ষ্য পাওয়া গেছে। বিবর্তনের স্বাভাবিক নিয়মেই এই সময় লেগেছিল। বাংলাদেশে দেশজ অভিনয়ের ইতিহাস অবশ্যই কয়েকশো বছরের। মহাপ্রভু চৈতন্যদেবের আমলে কৃষ্ণলীলা বা কৃষ্ণবাজার অভিনয়-মাধ্যমে এর চরম প্রকাশ। তার পূর্বে দেবোৎসবের অঙ্গ হিসেবে যে নাট্যগীতের প্রচলন ছিল তা সামাজিক রূপ এবং মর্যাদা নিয়ে চৈতন্যদেবের আমলে প্রথম বাজার রূপ পেল। স্বয়ং চৈতন্যদেবের সপার্বদ এই বাজারস্থানে অংশ গ্রহণ করাব ঘটনাটি এর সামাজিক মর্যাদার স্বীকৃতিচিহ্ন হয়ে রয়েছে। ‘চৈতন্যভাগবতে’ জানতে পারি লেখক :

হেনই সময়ে সর্বপ্রভু বিশ্বম্ভর ।

প্রবেশ করিল আভ্যনক্তি বেশ ধর ।

কেহ নারে চিনিতে ঠাকুর বিশ্বস্তর ।

হেন অলঙ্কিত বেশ অতি মনোহর ।

এ-বাজার অধিকারী একজন নিশ্চয়ই ছিলেন, এবং কল্পনা করি যে, সে অধিকারী স্বয়ং চৈতন্যদেব । সংগীতবিজ্ঞা বা মৃত্যোই অপূৰ্ণ পারদর্শিতা ছিল তা নয়, স্বদক্ষ অভিনেতাও ছিলেন তিনি । শ্রেষ্ঠ মহাজন বৈকুণ্ঠ কবি থেকে আরম্ভ করে আঠারো এবং ঊনিশ শতকেও অবিস্মরণীয় বাজাওয়ালার দেখা পাওয়া গিয়েছিল । বদন অধিকারী, গোবিন্দ অধিকারী, লোচন অধিকারী, নীলকণ্ঠ প্রভৃতি শক্তিয়ান্ অধিকারীর দল রাতের পর রাত কত আলসর মাতিয়ে গেছে । কিন্তু এই অধিকারীদের বাজার ক্রমবিবর্তনের রূপেই যদি বাংলা নাট্যশালার জন্ম হত তাহলে হয়তো অধিকারীর বিবর্তনের কলে নাট্যপরিচালকের জন্মও হত স্বাভাবিক স্রোতে । কিন্তু তা হয়নি । দুটো কারণে সম্ভবত বাজার স্বাভাবিক আবেদন হারিয়ে গেল ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে । প্রথম কারণ ইংরেজি শিক্ষার প্রচলন এবং ইংরেজি রজালয়ের সঙ্গে নব্য বাঙালীর ঘনিষ্ঠ পরিচয় । বাজার প্রতি আকর্ষণের পরিবর্তে একটা বিরূপতা দেখা গেল । বিদেশী নাট্যশালা গাঁ-হুসিতে বাঙালী দর্শকের যাতায়াত চলল, সেইসঙ্গে ক্রটিও গেল পাশটে । দ্বিতীয় কারণ, ঠিক এইসময়েই গোপাল উড়ে প্রমুখ অধিকারীদের আমলে ভেজাল ঢুকল বাজার মধ্যে । যে-প্রাণবন্ত্যর বাজার আবেদন, তা লুপ্ত হল নিম্নশ্রেণীর খেমটা নাচ ও লঘু ভাড়ামির কুশ্রীতার মধ্যে, এবং এটাই বাজার একটা অঙ্গ হয়ে দাঁড়াল । তৎকালীন ‘বঙ্গদর্শনে’ এর বিরুদ্ধে প্রতিবাদ দেখতে পাই । মধুসূদন এই অবস্থার কথা ভেবেই বোধহয় লিখলেন :

“অলৌক কুনাট্যরঙ্গে

মজে লোক রাড়ে বজে

নিরখিয়া প্রাণে নাহি সয় ।”

অনিবার্যভাবেই বাজাকে নগর সীমানা পার হয়ে গ্রামে নির্বাসিত হতে হল । সেইসঙ্গে বাংলা বাজাভিনয়শিল্পের নিজস্ব ধারারও বিলুপ্তি ঘটল । “চৈতন্যদেবের পর এর জন্ম, রাজা রামমোহন রায়ের পর ইহার মৃত্যু ।” ( ‘বঙ্গদর্শন’ । )

বাংলা রজালয়ের, বাংলা নাটকের, বাংলা মঞ্চাভিনয়ের জন্ম হল । স্বাভাবিকভাবেই এই প্রাথমিক অবস্থার পুরো অভিনয়ানুষ্ঠানকে একজন তৃতীয় ব্যক্তির দৃষ্টি দিয়ে সূচক, সঙ্গত করার দাবী উঠলই না । কারণ মুখ্যত এদের অভিনয়ানুষ্ঠান তখন অল্প আকাঙ্ক্ষার ফল । বিদেশী রজালয়ের সংস্পর্শে এসে পয়সাওয়ালা কিছু এদেশী গুলী লোকের ইচ্ছা আগল নিজেরদের রজালয় প্রতিষ্ঠা

করাব এবং বেলগাছিয়া, পাথুরেঘাটা, চড়কডাঙা, জোড়াসাঁকোতে বিদেশী অঙ্কুরণে নিজের বাড়িতে রঙ্গমঞ্চ তৈরির মধ্যেই এই ইচ্ছা রূপ পেল। আকাজ্জার অপর দিকটা এরই সঙ্গে যুক্ত, সেটা ওই মধুসূদনের মতো কিছু প্রতিভাধর ‘অলীক কুনাটারকে’র অত্যাচারে বিকৃত হয়ে নাটক লিখতে বলম ধরলেন। এবং নাটক লেখাও হল। কিন্তু এহ বাহু। সাধারণ নাট্যশালার ইতিহাস শুরু আরও পরে – বথার্থ প্রয়োগ-আচারের সাক্ষাৎ তারও পরে।

এই পথের শুরু নটগুরু গিরিশচন্দ্র ঘোষকে দিয়ে। তিনি মূলত কবি ও অভিনেতা। নাট্যশালার প্রয়োজনের খাতিরেই তাঁকে রঙ্গালয়ের ম্যানেজার হতেই হয়েছিল। বোধকরি এই কারণেই তাঁকে বাংলার ‘গ্যারিক’ বলা হল। কিন্তু তুলনা করলে তাঁকে মলিয়েরের সঙ্গেই করা উচিত। যে-দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে মলিয়ের পার্যীব রঙ্গমঞ্চ চালিয়েছিলেন সেই কবি ও অভিনেতার দৃষ্টি নিয়ে বাংলার নাটক উপস্থিত করলেন গিরিশচন্দ্র। বিদেশী অঙ্কুরণের মাঝে কত তর্ক, কত আলো, কত তলোয়ার, কত প্যাচ, স্টেজের ওপর অট্টালিকা, গাড়ি, ঘোড়া, নদী, পাহাড় কত কাণ্ডের মাঝে তিনি একটা কথা বুঝেছিলেন যে বাজার পালাপানের মধ্যে যে সর্বসাধারণগ্রাহ্য সহজ আবেদনটি ছিল তা হাবিয়ে গেছে তাঁর লমসাময়িক মঞ্চাভিনয়ে। বাজায় ফিবে যেতে চাননি তিনি কিন্তু পৌরাণিক নাটক লিখে মঞ্চে তার অভিনয়ের যে রীতি প্রবর্তন করলেন তা হারিয়ে-বাওয়া আবেদনটিকে কিরে পাবার আকাজ্জাতেই। কিন্তু যে-কারণে মলিয়ের এবং গ্যারিককে আধুনিক অর্থে পরিচালক বা প্রয়োগ-আচার্য বলা হয়নি গিরিশচন্দ্রের ক্ষেত্রেও সেই একই কারণ। বলা বাহুল্য, পথিকৃত হিশেবে এঁদের স্বীকৃতি সর্বজনগ্রাহ্য। অমৃতলাল প্রমুখ গুটিকয়েক নাট্য-শিক্ষক বা অভিনয়-শিক্ষক এবং মঞ্চাধাকের সাক্ষাৎ আমরা পাই, কিন্তু পরিচালকের, প্রযোজকের সাক্ষাৎ তখনও দূর অন্ত।

এই দূরকে প্রত্যক্ষ করা গেল, শিশিরকুমার ভাট্টার সঙ্গে মঞ্চে বোগা-বোগের সঙ্ঘিক্ষণে। তিনিই প্রথম বাংলা থিয়েটারের প্রয়োগশিল্পী, বথার্থ পরিচালক। নাট্যপ্রয়োগ ক্ষেত্রে, পরিচালন ক্ষেত্রে স্বতন্ত্র মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে তাঁর আবির্ভাব। মঞ্চে উপযুক্ত পরিবেশ সৃষ্টি করে নাট্যকার কথিত এবং অকথিত বাণীকে উপস্থাপন নৈপুণ্যে বহন করে নাটকের গভীরতা এবং গতিকে বাড়িয়ে দিলেন তিনি। নাটকে বা বলা আছে তার চেয়ে বেশি বললেন তিনি তাঁর নতুন সৃষ্টির মাধ্যমে।

তার অহুতানেই প্রথম প্রেক্ষাগৃহের আলো নিভল—পট উঠল অন্ধকারে—  
 মঞ্চের আলোর দৃশ্যপট দেখা গেল—দর্শক অন্ধকারের মধ্যে নিজেদের পাশাপাশি  
 অস্তিত্ব ভুলে গিয়ে অভিনয়ের সঙ্গে সাযুজ্য লাভ করল। অবশ্য প্রথম অভিনয়ে  
 প্রেক্ষাগৃহের আলো নেভাতে বিড়ম্বনাও হল অনভ্যস্ত দর্শকবৃন্দের চোচামেচিতে।  
 ‘সীতা’ নাটকে এ-ঘটনা ঘটল। কিন্তু এতটা উপযুক্ত পরিবেশ গড়ে উঠল  
 নাটকের শুরুতে। দৃশ্যপটেও নতুনত্ব আনা হল। গুলী শিল্পীকে দিয়ে পট  
 আঁকান হল। মঞ্চে আঁকা পটেও একটা গভীরতা এল—একটা ‘ডায়মেনশন’  
 পাওয়া গেল। সবত্র একটা মার্জিত পবিচ্ছন্ন রুচিতে লোকের চোখ তৃপ্ত হল।  
 ‘বিষ্ণুপ্রিয়া’ নাটকে আলোর ব্যবহারে নাটকীয়তা সৃষ্টি হল। ‘দিশিঞ্জয়ী’ নাটকে  
 শিশিরকুমারের পরিচালন-নৈপুণ্য ও প্রয়োগ-বৈচিত্র্য চরম রূপ পেলে। নাট্যকার  
 বোণেশবাবুর সজ্জা স্বীকৃতি আছে এ-নাটকেব মুখবন্ধে। কিন্তু যে-কোন  
 কারণেই হোক শিশিরকুমার থেমে গেলেন।

এরপর আরও কয়েকজন চেষ্টা করলেন এবং ‘মহানিশা’ নাটকে আবার  
 একবার পরিচ্ছন্ন উপস্থাপনেন নমুনা পাওয়া গেল। নাট্যভারতীকে কেন্দ্র করে  
 কয়েকজন অভিনেতা এবং একজন নাট্যকার পুনরপি চেষ্টা করলেন, কিন্তু  
 স্বীকার করতেই হবে যে অভিনেতা ও নাট্যকার হিসেবে তাঁরা খ্যাতিমান  
 হলেও পরিচালক ও প্রযোজক হিসেবে তাঁদের দক্ষতা অতিমাত্রিক ছিল না।  
 তাই একটা জায়গায় এসে বাংলা নাট্যশিল্প মুখ খুবড়ে পড়ে আটকে গেল।  
 তারপর গত যুদ্ধের পটভূমিকা, গোলাবারুদের ধোঁয়ায় তখন আকাশ-বাতাস  
 ঘুলিয়ে উঠল। তুলনা কবলে বলা চলে থিয়েটারের অবস্থাটা আবার যাত্রার  
 নাভিস্থানের পর্বে এসে দাঁড়াল।

এরই মধ্যে একদল মানুষের নতুন ভাবনার ফলে ‘নবান্ন’র অভিনয় হল।  
 বাংলা প্রয়োগশিল্পে একটা নতুনত্বের আশ্বাস পাওয়া গেল—সম্পূর্ণ নতুন।  
 থিয়েটারের দর্শকের চোখ বদলাল, মন বদলাল, রুচি বদলালে, ভাব বদলাল।  
 পালা-বদলের দিন শুরু হল। ‘নবান্ন’র পর থেকে আধুনিক কাল পর্যন্ত অপেশা-  
 দারী প্রচেষ্টায় নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার পালা। অভিনেতার যুগ অভিক্রম করে  
 এই পর্ব থেকেই আমরা প্রবেশ করলাম নির্দেশকের যুগে।

## মঞ্চপ্রথা বনাম বাস্তবত্ব

মন্ত্র আর মতে তফাৎ অনেক। গুরু মন্ত্র দিলেন শিল্পের কানে শিল্প মন্ত্র জপ করে অভিজ্ঞতাভের জন্তে নানা মতে বিভক্ত হয়ে নানা পথের সন্ধান করতে লাগলেন। একই গুরু শিল্প-মোক্ষের সন্ধানে কেউ-বা গেলেন কৌপীন সঞ্চল ক'বে কেন্দ্রাবতীর পথে, কেউ-বা গরদের জোড় পরে শ্বেতপাথরের মন্দিরে। উদ্দেশ্য এক—ঈশ্বরপ্রাপ্তি।

ধর্মের ক্ষেত্রে যেমন, তেমনি শিল্পের ক্ষেত্রেও মন্ত্র আর মতে পার্থক্য অনেক। শিল্পীকেও তার শিল্প নিয়ে নানা মতের নানা পথে চলতে হয়েছে। মন্ত্রের মধ্যে আছে অভিন্নতার আভাস, মতের মধ্যে ভেদের। সেই ভেদাভেদের আবর্তে মতের ফাঁকিতে মন্ত্র যায় হাবিয়ে। অথচ শিল্পের মন্ত্রের মধ্যেই আছে সত্য এবং তথ্য। শিল্পের প্রকাশ হওয়া উচিত সহজ সরল অনাড়ম্বর—অথচ তা গভীর, জীবন্ত! শিল্প প্রকাশের চরম ফল! নানা মতের মধ্যে গ্রহণ ও বর্জন দ্বারা হুঁই সম্বন্ধই বোধহয় পথ। অজ্ঞাত শিল্পের ক্ষেত্রে যেমন, তেমনি মঞ্চ-শিল্পেও এক-কথা সত্য। হয়তো একটু বেশি করেই সত্য। এখানেও মতের ভিড় অনেক। মাঝে-মাঝে মনে হয়েছে, মত আর আঙ্গিকের ভিড়ে বুঝি-বা থিয়েটারের মন্ত্রই হারিয়ে গেল। অন্তত থিয়েটারের ইতিহাসে যত 'ইজম্' ভিড় করেছে সারি-সারি, তা আশাতদৃষ্টিতে বিভ্রমের সৃষ্টি করে বৈকি। এই ভিড় যেমন ভয়ের তেমনি ভরসারও। ভরসার কথা, কেননা কোন একটা বা দুটো মত আঁকড়ে ধরে রাখলে বোঝা যেত থিয়েটার তেমন সচল নেই—না চললে নয়, তাই বোধহয় চলছে। মতের আধিক্যে একটা নিরন্তর অস্থিরতা প্রকাশ পেলেও সে-অস্থিরতার লব্ধে অস্বাভাবিক বোঝা বর্তমান। হয়তো সত্যকে আবিকার করবার জন্তে এ-অস্থিরতা, অল্পকে স্মরণ করার জন্তেই এই অস্বাভাবিক। তাই থিয়েটারের বিভিন্ন মত ও তার পরিবর্তন আলোচনার যোগ্য। বেশি করে আলোচনার যোগ্য এইজন্তে যে, আমাদের এখানে বর্তমানে যে পরীক্ষা-নিরীক্ষার প্রয়াস দেখা দিয়েছে তাকে ইতিহাসের অভিজ্ঞতা লাভ করতে হবে। নবনাট্য আলোচনায় পথনির্দেশেই

ইতিহাসের সার্থকতা।

শিল্পশাস্ত্রের সূত্র ধরে থিয়েটারের আলোচনা করা চলে, কেননা থিয়েটারও শিল্প, অন্তত আর্ট থিয়েটার তাই। শিল্পগুরু অবনীন্দ্রনাথকে স্মরণ করে সে-আলোচনার প্রবেশ করা যায়। তিনি বললেন, “শিল্পশাস্ত্রে মত ও মত্ব দুইয়েরই স্থান আছে। মতগুলো জানাবে আমাদের মতধারিক অবস্থায় শিল্প কখন কী মূর্তি ধরলে, কী প্রণালীতেই রচিত হল মূর্তি চিত্র ইত্যাদি এমন নানা কথা। আর মতগুলো জানাবে শিল্প-সাধনার রস-সাধনার পন্থার উদ্দেশ্য, বা দেশ-কাল-পাত্র-ভেদে বদলায় না এমন সব শিল্পের বিষয়ে নিগূঢ় সত্য ও তথ্য।”

সংস্কৃত নাট্যাভিনয়ে মঞ্চ-শিল্প সম্পর্কে যথেষ্ট এবং প্রামাণ্য বিবরণ পাওয়া চুকর। আর বাংলাদেশে আধুনিক আন্দোলন নির্ভিকৃ দৃষ্টিতে বিশ্লেষণ করার সময় এখনও আসেনি। তাই দেশের বিবরণের বদলে বিদেশের হারত্ব হতে হল।

প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পর বিশেষ করে একই মরুভূমে ইউরোপের থিয়েটার-বাজ-ধানীগুলিতে বিভিন্ন আভিকের প্রকাশ হয়েছে। সে রীতি, প্রথা-প্রকরণ কোথাও রিস্থালিস্টিক কোথাও সিথলিস্টিক, একসপ্রেসনিষ্টিক – আবার স্মৃতিস্মালিস্টিক অত্র কোথায়ও-বা। অস্থির সামাজিক ও সাংস্কৃতিক যুগ-লক্ষণ এটা। কিন্তু এরই মধ্যে বহু লোক স্থষ্টির পদক্ষেপ গুনতে পাচ্ছেন, আবার কেউ-বা ক্ষয়ের যুগ বলে অভিহিত করেছেন একে।

এই দলই বলছেন থিয়েটার মরে গেছে। সে তার সংযোগ হারিয়েছে। অভিনয়তার মত্ব থিয়েটার আর স্মরণ করতে পারছে না। আধুনিকতার নামে বা হচ্ছে তা। আন্তর্জাতিক-মেলায় পাঁচমিশেল চাকচিক্যের বাহার। শুধুমাত্র চমক সৃষ্টি। তাঁদের এ-হতাশা সত্য। বহিঃজগতের চাকচিক্য দিয়ে ভোলাবার চেষ্টাটা নিঃসন্দেহেই সমালোচনার যোগ্য। শিল্পের পথ বহিঃজগৎ আর অন্তঃজগৎ দুটো রূপের প্রত্যক্ষণেই।

এই সময়কার ও-দেশের নাট্যাভিনয়ীদের ইতিহাস এবং বিবর্তনটা জানা থাকলে আভিকের নানা বিভ্রান্তির মধ্যে থেকেও একটা সাধারণ সত্য উপনীত হতে বাধা নেই যে, মূল দুটো ধারা এর মধ্যে বর্তমান : বিজ্ঞান রূপের প্রতি-চ্ছবি – বাক্যে ধ্যান স্ত্রাচার্য্যালিঙ্গম্, রিস্থালিঙ্গম্ – আর অত্র ধারাটা অবিক্রমান-রূপের পরীক্ষা থিয়েটারের স্টাইলাইজেশনের মাধ্যমে।

থিয়েট্রিক্যালিঙ্গমের আধিক্য এবং শিল্পে ‘alice of life’ প্রকাশের

আহ্বানে থিয়েটারের যে সাড়া-জাগানো তা মূলত করাসী সাহিত্যিকদের প্রেরণায়। বালজাক্ বা শুরু করলেন নাটকে এমিল্ জোলা তার চূড়ান্ত করে লেন। করাসী মঞ্চের পূর্বতন ঐতিহ্য প্রতিষ্ঠা করতে ভিক্টর উগো প্রতিবাদ করে ছিলেন এককালে—‘মঞ্চে দৈনন্দিন জীবনের খুঁটিনাটিকে টেনে আনা থিয়েটারে পাপ’। এমিল্ জোলা উলটো স্বর গাইলেন : মতের নামে ওই প্রাত্যহিক জীবনের খুঁটিনাটিকেই মঞ্চের সিংহাসনে স্থান দিলেন। বোধহয় ভুল করলেন শিল্পের সমস্ত ধারণাটাকে অস্বীকার করে তিনি বললেন, শিল্প বস্তু এবং জীবনের প্রতিরূপ। অভিনেতার। অভিনয় করবে না—স্টেজে জ্যান্ত হয়ে দেখা দেবে দর্শক-সমক্ষে।

সাহিত্যের প্রভাবটা থিয়েটারে বিশেষ করে মঞ্চশিল্পে এনে জোলাব যোগ শিল্প হয়ে দেখা দিলেন প্যারিসে আঁতোয়া তাঁঃ ‘থিয়েতর লাইবর’ প্রতিষ্ঠা করে এই থিয়েটার এবং তানিলাভিক্সর ‘মঞ্চে আর্ট থিয়েটার’ কাজ শুরু করার আগে পঞ্চম থিয়েটারের সংস্কার হয়নি বহুদিন। মঞ্চে রিয়ালিজম্ প্রবর্তনার প্রথম দিকে ফোটে-বজের রূপ ধরবার ক্ষমতায় নিবদ্ধ ছিল সব শিল্প। থিয়েটারে তার প্রভাব পড়ল থিয়েট্রিক্যাল প্রথা ভাঙবার চেষ্টায়। যুক্তিটা ওই ‘গ্যাচারালিজম্’ এর মঞ্চসজ্জার মধ্য দিয়েই পুরোন প্রথায় প্রতিবাদটা প্রকট হয়ে উঠল। এর আগের রোমান্টিকরা পোশাক-পরিচ্ছদে এবং মঞ্চসজ্জায় ঐতিহাসিক কালটাবে ধরবার চেষ্টা করেছে। তার বলে শেক্সপীয়ারের নাটকের অভিনয়ে ঐতিহাসিক সঠিকতাটা কেবল বজায় রইল মাত্র। গ্যাস এবং বিজদী বাতির আবিষ্কার মঞ্চে সাহায্য করল অনেক—কিন্তু প্রযোজনায় আর্থিক একই থাকল। দৃশ্য সজ্জায় সেই পুরোন ধারায় আঁকা দ্রুতগুলো পর্দাপেক্ষেতে সাজান রইল। অর্থাৎ অভিনেতা আঁকা পর্দার কাছে গেলেই আকৃতির সমতা হারিয়ে ফেলত।

নতুন বস্তুবাদীরা একঘেয়ে কৃত্রিমতার ওপর বীতশ্রদ্ধ হয়ে উঠলেন। প্রথম থাকায় এই কৃত্রিমতা হটাতে গিয়ে প্রেসিনিরাম ভোর এবং গ্যাপ্রন্ স্টেজ উঠে গেল। ওপরে লিঙ্গি এবং তিনি দিকে দেওয়াল-চাকা ঘর হল মঞ্চে। ফোর্থ-ওয়াল সম্পর্কে সচেতন হল থিয়েটার। দর্শক হল আড়ি পাতার দল। বাস্তবিক-তার বিজ্ঞম সৃষ্টি করতে আঁকা দৃশ্যপটের বদলে মাজা-বিশিষ্ট ঘন সিনারি ব্যবহার করা শুরু হল। দরজাগুলো সত্যিকার দরজা, পান্নাগুলো সত্যিকার হাতল ঘুরিয়ে খোলা চলতে লাগল। দর্শকরাও থিয়েটারের অস্বাভাবিক পরিবেশে বাস্তব জিনিষ দেখতে প্রসূত হলেন।

ছবির রিয়ালিজম্ নাট্যদৃশ্যও প্রচলিত হতে-লাগল। নাট্যকারও রুচ বাস্তব বোঝাতে প্রায়শই জীবনের খুঁটিনাটি এবং রুচতাকে ফোটাতে চাইলেন। আধুনিক মঞ্চপরিচালকের শুরু থাকে দিয়ে সেই ডটক অব্ পেন্সেমেইনিন্জেন বঞ্চে নিখুঁত বাস্তব আয়দানি কংতে যুক্তুর দৃশ্য সত্যিকার মরা ঘোড়া ব্যবহার করেছিলেন। এবং এ-ন্যাশায়ের কাজী আতোয়া ১৮০৮ ঐষ্টাঞ্চে কলাইখানার দৃশ্য সত্যিকার মাংস ঝুলিয়ে বাস্তব পরিবেশ সৃষ্টি করবার অভূহাত দিলেন। আমেরিকাতে ডেভিড বেলাঞ্চে তাঁর প্রযোজিত নাটকে সত্যিকার পানশালা, টেলিফোন, লাইনোটাইপ মেশিন, এস্কেলেটার (যান্ত্রিক সিঁড়ি) ব্যবহার করেছেন।

প্রাচীন ভারতের মঞ্চ-প্রয়োজনায় অর্থাৎ সংস্কৃত নাটকের দরবারী পরিবেশে কী হত জানা নেই। তবে শিল্পশাস্ত্রে 'slice of life' প্রকাশের সমর্থন মিলছে—'সম্বাসমিব যংচিত্রং' '১দচিত্রং যুগলকণং'। ভারতীয় শিল্পের নানা জাতের মধ্যে এটিও একটি। বাস্তবের প্রতিক্রিয়া চিত্রই শুভ। উলটো মতটা অবশ্যই অল্পপস্থিত ছিল না এই ভারত-শিল্পশাস্ত্রে। অবনীন্দ্রনাথ দেখিয়েছেন, ভারতশিল্পে দুটো মতেরই প্রচলন ছিল। ভারতীয় নাট্যমঞ্চে তার ব্যবহার কী ছিল তা জানতে পারলে সুবিধা হত। ধরে নেওয়া যাক, এই মতধারিক ভারত-বর্ষেব মঞ্চেও প্রকাশ করেছিলেন বাস্তবিকতা।

যাই হোক, ও-দেশে আধুনিক কালে ত্রাচারালিজম্ পর্ব যখন শৈশব অতিক্রম ক'রে পরিপত্তির পথে তখন ঐ প্রজ্ঞার আলোয় 'যথার্থে'র সঙ্গে শিল্পের, অর্থাৎ ত্রাচারালিজম্ এবং আর্টের মাঝে বিবোধটা ধরতে পারলেন। শিল্প 'অক্ল'পর রসের বার্তা সমস্ত পৌছে দিলে দর্শকের মনে। তবেই তো হল কাজ'।

বিবর্তনের পথে আধুনিক থিয়েটার এই পর্বের উপাস্তে যখন পৌছল তখন দেখা গেল উগ্রতা অনেক ক'মে গেছে। ত্রাচারালিজম্ পথ ক'রে দিয়েছে selective realism-এর। যে ফোটোচিত্রের উল্লেখ করে শিল্পের সঙ্গে বাস্তবিকতার প্রভেদ বোঝান হয় কণে-কণে—যেমন খবরের কাগজের উল্লেখ করা হয় হামেশা সাহিত্যের স্থান নির্ণয়ের জন্য—সেই ফোটোচিত্রও আধুনিক-কালে শিল্পের মন্ত্রের ছোয়াচ পেয়েছে! যে-কোন আধুনিক ফোটোগ্রাফিক প্রদর্শনীতে তার লক্ষণ সুস্পষ্ট।

ত্রাচারালিস্টিক আন্দোলনের চূড়ান্তে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশকে স্বাভাবিক প্রতিক্রিয়ায় এবং বিশেষ করে প্রতীকী কবিতার প্রভাবে এবং



‘কলাটেকল্যাবাদে’র ডেউরে নতুন একটা ধারার ঔৎপত্তি হল : তাববাজনার স্টাইলাইজেশনের। তবে এবং ব্যবহারে এরা প্রাক্-ভাচারালিস্ট, রোমান্টিক এবং রিয়ালিস্টের দল থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। মঞ্চে এঁরা নির্ভর করলেন ঐক্য এবং আত্মিকের বাস্তবতার ওপর। ভাচারালিস্টিক থিয়েটারের সঙ্গে এর তফাৎ, এরা জোর দিলেন লাংকেতিকতার ওপর, ‘স্বল্প রেখায় অনেক প্রকাশের ওপর’, *poetry of mood* এবং বিভিন্ন স্তরের প্রতীক ব্যবহারের ওপর। ‘সিম্বলিজম’ বলা হল এই রীতিকে। এবং পরিচালক ও পটশিল্পীরা এ-তিলোত্তমাশিল্পকে হবারগনের-এর থিয়েটারের আদর্শ—‘a perfect synthesis of the arts’-এর মর্ম অহুলরণে মঞ্চে লাজাতে লাগলেন। আর্ট থিয়েটারের মধ্যে এই আন্দোলন লালিত হতে লাগল। ভাচারালিজম্-এর প্রতিক্রিয়ায় সিলেটিকুড রিয়ালিজম্ ছাড়াও মৌন্দর্ষ এবং আত্মিক সত্য প্রতিষ্ঠার জন্য থিয়েট্রিক্যালিটি পুনরপি আবির্ভূত হল। নিও-রোমান্টিক ও সিম্বলিস্ট নাট্যকারের ‘সহযোগিতায়’ প্রযোজকরা মঞ্চে কল্পনা এবং কাব্য-প্রকাশের জন্য উঠে-পড়ে লাগলেন। করাসী কবি পল ফোর্ট ১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে ‘থিয়েতর দ্য আর্ড’ প্রতিষ্ঠা করে প্রথম মি’ডি তৈরি করলেন। মেটারলিঙ্কের প্রথমদিককার প্রতীক-ধর্মী নাটকাঙ্কনানের মধ্যে দিয়ে আঁতোয়া-শিয়্য *Lugne Poe Theatre de L’Quemere*-এর উদ্বোধন করলেন। এই মেটারলিঙ্কের নাটক প্রযোজনার ক্ষেত্রে ‘মন্ডো আর্ট থিয়েটারে’ স্থানিন্দ্ৰাভক্তি বধন প্রচলিত মঞ্চব্যবস্থায় খাপ খাওয়াতে পারছিলেন না তখন আকস্মিকভাবে মঞ্চে কালো ডেলভেট পর্দার (নীল রঙের স্বাই, ক্লাই, উইংস, পিছনের পর্দা ইত্যাদির বদলে) ব্যবহারের কথা মাথায় এসে মঞ্চে আর-এক নতুন সম্ভাবনার সৃষ্টি করল। ম্যাক্স রাইনহার্ট হচ্ছেন আর-একজন দলভাগী যিনি স্টাইলাইজেশনের দিকে ঝুঁকলেন। ‘ভাচারালিস্ট প্রযোজক অটোব্রাম্-এর অধীনে ইনি পূর্বে অভিনয় করতেন। মধ্য-ইওরোপে এই ভ্রমলোক দীর্ঘদিন সাবল্যের সঙ্গে নানান আদিক অবলম্বন করে মঞ্চাভিনয়ের চেষ্টা করেছেন।

মোটকথা, ভাচারালিস্টিক মতবাদীদের অনেকেই বেশিদিন বাস্তবায়ন মঞ্চ-ব্যবস্থার আদ্যার তুষ্টি খুঁজে পেলেন না। আবার নিছক প্রতীকধর্ম ও চিরকাল বজায় রইল না, সেটাও প্রমাণ হল। মধ্যপথেই প্রতীকীদের সঙ্গে কান্তববাদী-দের একটা বোঝাপড়া হল, বা বলা যায়, রিয়ালিস্টরা সিম্বলিস্টদের শিল্প-মৈপুণ্য আত্মস্থ করে নিলেন কিছু পরিমাণে। ‘মন্ডো আর্ট থিয়েটার’ মেটারলিঙ্ক-ধর্মী।

গর্ভন ক্রেপের মতো অতি-মেধাবী আকরিককে 'হায়গেট' প্রযোজনায় জন্ম  
 মকো আর্ট থিয়েটার আমন্ত্রণ জানালো। এই পথ্যে অর্থাৎ রিয়ালিজমের সঙ্গে  
 স্টাইলাইজেশনের শুভ পরিণয়ের সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য প্রণদী উদাহরণ বোধহয়  
 Jacques Copeau। মকো প্রতীকী ধর্মের প্রভাব বাড়াতে তিনি শুরুতে  
 রিয়ালিস্টদের বিরুদ্ধে শাণিত খড়্গ ধারণ করলেন। অবশ্য অল্প দিনের মধ্যে  
 স্তানিলাভস্কি-প্রবর্তিত অভিনয়ের আস্তর-রিয়ালিজমের সঙ্গে তাঁর সরল অনাড়-  
 য়র আঙ্গিকের একটা বন্ধা করলেন। মকোও গ্রহণ-বর্জন চলল। এলিজাবেথান  
 রীতিতে পুনরায় স্মাশ্রন স্টেজ হল। পেছনে ফাঁকা মকো স্থায়ী থাম এবং সিঁড়ি  
 ব্যবহার করে নতুন প্রথা প্রচলন করলেন। এই মঞ্চস্থাপত্য সত্যিকারের ঘরের  
 প্রতিক্রমকে মুক্তি দিল ইকিতের মধ্যে। ফরাসী মকো এক উল্লেখযোগ্য ঘটনা  
 ঘটল এই সময়ে। মঞ্চসজ্জায় পিকাসো, মাতিস্ প্রভৃতি নিও-রিয়ালিস্ট আঁকিয়ে  
 দেয় সাহায্য নেওয়া হল। প্রকাশের বে মাধ্যমটা একান্তভাবেই make-belief  
 তাতে বাস্তবের যথার্থ প্রতিক্রম সৃষ্টির চেষ্টাটা বে আযৌক্তিক এবং অপ-  
 ব্যবহার—এ-ধারণাটা ক্রমশই চাডিয়ে উঠল।

থিয়েটারে নতুন কতকগুলো কনভেনশন্স সৃষ্টি হল। এই থিয়েটারি প্রথা  
 বাস্তবের ইলুশন সৃষ্টির চেষ্টা নয়, দর্শককে মনে করে নিতে সাহায্য করার ইচ্ছিত  
 মাত্র। মকোর চতুর্থ দেওয়ালটা নেহাংই ফাঁকা জায়গা। স্বর্গত ডুমেন রায়  
 প্রথাত হয়েছিলেন ফিরিজি সাহেবের পার্টে। মকো রিয়ালিটির নাম করে তাঁর  
 লম্বস্ত সংলাপ যদি বিদেশী ভাষায় বলানো হত তবে ফল কী হত অজ্ঞমান করা  
 যায়। স্বাভাবিক অভিনয় 'স্বাভাবিক' নাটকের মতোই বাস্তবের সত্যকে লক্ষ্যন  
 করে কেবলমাত্র বাস্তবের ছাপটা দেবার জন্তেই।

আমাদের শিল্পশাস্ত্রে এই মতের সপক্ষে কিছু বলা আছে। এবং বোধকরি  
 তারই সূত্র ধরে মকো প্রথাসৃষ্টির কিছু উদাহরণও দেওয়া যায়। এইটা ভারত-  
 শিল্পে দ্বিতীয় মত "সলক্ষণং মর্তবিষং ন হি প্রেরকরং সদা।" প্রতিক্রম শিল্প নয়  
 —প্রতিমাশিল্পের সপক্ষে যুক্তি এটা। মর্তবিষ শিল্পে স্রষ্টার নয় প্রের নয়, শুভও  
 নয়।

খুব অল্প উদাহরণ, কিন্তু আশ্চর্য দেবে মঞ্চপ্রচার। সংস্কৃত নাটকে একটা  
 মঞ্চনির্দেশ—'রাজা রথারোহণং নটয়তি'। রাজা মকো যদি সত্যিকার থি-পিস্  
 প্রাইউডের স্ব-করা রথে চাপতেন তবে এ-মঞ্চনির্দেশ অর্থহীন। রাজা রথে  
 আরোহণ করার অভিনয় করলেন। এটাই convention। দর্শকরা সেই প্রচার

বিবাল করত। ‘শকুন্তলা’ নাটকের শুরুতে সারথি দুগ্ধসুকে রথে নিয়ে আসছেন। সন্দেহ আছে সে রথের তীক্ষ্ণ গতিবেগের চলমান দৃশ্যের ও সৌন্দর্যের। অধিকারী সে-আমলের দরবারী অভিনয়-আসরে এ-জারগার কী আদিক ব্যবহার করতেন? অন্তত back projection করে-করে চলচ্চিত্রের গতি দান করেননি নিশ্চয়ই। একটা মঞ্চপ্রথা নিশ্চয়ই ছিল। কিন্তু কী সে-প্রথা? অবশ্য মাঝে-মাঝে সত্যিকার রথ এবং ঘোড়াও নাকি মঞ্চে আনা হত। তবে বেশিরভাগ ক্ষেত্রে অভিনেতাই রথের এবং ঘোড়ারও কাজ চালিয়ে দিত এ-ও এক মঞ্চপ্রথা। শকুন্তলার মূখে এক দুই ভ্রমর প্রসূত হয়ে বারবার উড়ে বসতে চাইছে — শকুন্তলা বিরক্ত হয়ে বারবার তাকে প্রতিহত করছেন। শকুন্তলা এ-অভিনয়টা নিশ্চয়ই করেছিলেন কিন্তু সত্যিকার ভ্রমর নিশ্চয়ই মঞ্চে ওড়ানো হয়নি। টুকরো উদাহরণ আরও হয়তো দেওয়া যায়।

সময়ে স্তাচারালিজম্ পথ ছেড়ে দিল সিলেক্টিভ রিয়ালিজম্-এর জন্ত, একথা তো বলা হল। কিন্তু মঞ্চে সিলেক্টিভ রিয়ালিজম্‌টা কী? সংক্ষেপে বলা যায়—এই মতে সত্যিকার জিনিশ ব্যবহার হল ততটুকুই যতটুকু দিয়ে বাস্তবের একটা ধারণা সৃষ্টিকরা করা যায়। অনাবশ্যক বাথার্থের আশ্রয়ানি মঞ্চে শুভ নয়, ক্ষেত্রও নয়। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন যে, ‘শকুন্তলা’র ছয়তু বোঝানে গাছের ফাঁক দিয়ে চুরি করে শকুন্তলাকে দেখছেন সেখানে অভিনয়ের সময় মঞ্চে একটা আস্ত গাছের গুড়ি বসাবার দরকার কী? ওটা অভিনয়েই প্রকাশ পাবে। দর্শককে মঞ্চপ্রথার অজ্ঞ মনে করার কোনও হুজি নেই।

সিলেক্টিভ রিয়ালিজম্-এর পাশে আরও একটা আদিক প্রায়স্ত পেল, যেটাকে বলা যেতে পারে “সংশোধিত নিয়লিজম্”। অবশ্য এ-ছয়ের মাঝে তফাৎটা হুস্পট করে বলা মুশকিল। বিংশ শতাব্দীর একসুপ্রেশনিজম্, কন্ট্রাক্টিভিজম্, ফিউচারিজম্, স্যুরিয়ালিজম্ এবং ত্রেখটের ‘এপিক থিয়েটার’ পর্যন্ত বাবতীর আদিকের প্রকাশ স্তাচারালিজমের ওপর বীতরাগ থেকেই লভব হয়েছে।

এই আদিকগুলি সবই যে করিছু সমাজের বেতলা প্রকাশ তা নয়—যদিও কয়েকজনের চরম ‘ইজম্’ ঐ-কথাটাই প্রকাশ করেছে। ত্রেখটের ‘এপিক থিয়েটারে’ মঞ্চাঙ্গনের যে শুধুমাত্র অবিভক্ত সমাজপ্রকাশে বা নৈতিক পারস্পর্য রক্ষা করতে শেরেছে তাই নয়—রিয়ালিজম্ এবং নিয়লিজমের সময়ের চেটীও করেছে তিনি।

‘স্বপ্নের পথে নয়, বিয়েটারের সামগ্রিক রূপ প্রকাশের পথে—যে-পথে প্রথা এবং বাস্তবত্ব যথাযথ অঙ্গপাতে ব্যবহৃত হয়ে সকল রকম convention বাদ দিয়ে নতুন এক প্রথা সৃষ্টি করবে।

প্রত্যেক দেশে তার নিজস্ব প্রথা তৈরি হবে। সেই প্রথায় সে-দেশের জীবনের একটা সুনির্দিষ্ট আভাবিক মান মঞ্চ-মাধ্যমে স্বীকৃতি লাভ করবে। এইভাবে একদিন কোন এক বা একাধিক নাট্য-নির্দেশকের হাতে আমাদের দেশেরও এক মঞ্চপ্রথা তৈরি হবে যেখানে মঙ্গ হবে, ‘নিয়তিকৃত নিয়মরহিতাং ফ্লাট্টক-ময়ীং অনন্তপরতজ্ঞাং নবরসকচিরাং নির্মিতিম্ আদ্যতী ভারতী কবেজ্জয়তি’—নিয়তিকৃত নিয়মরহিতা, আনন্দের সঙ্গে একীভূতা, অনন্ত-পরতজ্ঞা নবরসকচিরা নির্মিতি ধারিনী যে কবি ভারতী তার জন্ম হোক। এই-যে বাক্য এ শুধু কথার কথা নয়, কাব্য, চিত্র, ভাস্কর্য, সঙ্গীত নৃত্য, নাট্য, দেশের সব শিল্পের পূজারীর জন্মই এই মঙ্গপূত পঞ্চপ্রদীপ। মতের ফুৎকারে কোনদিন নেভবার নয়, কেননা রসের সত্যমঙ্গ এটি!’ - অবন ঠাকুরের এই অভিজ্ঞান কি শুধন পথ দেখাবে?

## শব্দ / প্রতীক ও তিলোত্তমাশিষ্ট

আজকের কলকাতা শহরে চতুর্দিকে এত শব্দ, এত কোলাহল, এত আওয়াজ যে বৈজ্ঞানিক সমীক্ষা চালালে সম্ভবত একটা সিদ্ধান্তে আমরা আসতে পারব যে বছর-চল্লিশ আগে মানুষের অবগেন্ডার যত বেশি স্বল্প শব্দ ধারণ করতে পারত আজ তার সে-ক্ষমতা লুপ্ত হয়ে গেছে। আমার আশঙ্কা আমাদের ইন্ড্রিটি লুপ্ত হতে বসেছে। এ এক অভূত বৈকল্য।

এ-ব্যাপারে সামাজিক সমীক্ষা একদিন-না-একদিন কেউ করবেন। আমি থিয়েটার সংক্রান্ত একটা ঘটনা উল্লেখ করছি। এ-উল্লেখ কিছুটা আপন অভি-জ্ঞাতা খানিকটা প্রাচীন মানুষদের কাছ থেকে শোনা। এই কলকাতার কথাই ধরা যাক। এখানে বিশ, ত্রিশ কিংবা চল্লিশ বছর আগে থিয়েটার বা বাই হোক না কেন কোন যন্ত্রের সাহায্য ব্যতিরেকেই কয়েক হাজার মানুষ খোলা মাঠে অনায়াসেই শুনতে পারত। আজ আর তা সম্ভব নয়। কেন পারে না সেটা উল্লেখ করছি। শব্দ বা আওয়াজের ব্যবহার এমনই প্রচণ্ড এবং কর্কশ, এমনই স্বরসংগতিহীন যে মানুষ শব্দকে উপেক্ষা করতে পারলে স্বত্তিলাভ করে। ফলেই অবগেন্ডার ক্ষমতা লোপ।

এই পরিস্থিতিতে শব্দ নিয়ে কিছু আলোচনা করতে সংকোচ বোধ করছি। আজকের থিয়েটারেও আওয়াজের প্রাবল্য বোধ করি এই একই কারণে বেড়ে গেছে। অথচ মানুষ যখনই সামাজিক জীব হয়ে গেল তখনই, নিশ্চয়ই শব্দের স্বল্প ব্যবহার করে নিজেকে প্রকাশ করতে চেয়েছিল। কালক্রমে তাই ভাষায় এবং কথায় রূপান্তরিত হয়েছে। শব্দকে অর্থপূর্ণ করে তারই চিত্ররূপ ভাষা। কোন কিছুকে অপরের কাছে জ্ঞাপন করা বা প্রকাশ করার জন্তেই ভক্তি, আওয়াজ বা দেহভক্তি কখন-কখন কথায় চেয়েও বেশি প্রকাশক্ষম, তবু প্রায়শই তা স্বচ্ছতা এবং নির্দিষ্টতা প্রকাশে অক্ষম। নিজের অহুভবকে তাই কথা দিয়ে মানুষ অপরের কাছে প্রকাশ করতে পারে এবং তাদের বোঝাতে পারে।

তাই প্রকাশের শ্রেষ্ঠতম উপায় হিসেবে কথাকেই অবলম্বন করা হয়েছে এবং

তাঁ আজ পর্যন্ত অপরিহার্য বলেই বিবেচিত। এর অন্ত কোন সহায়ক নেই— কেবলমাত্র কণ্ঠস্বর ছাড়া। তাই যে-কোন আবেগ অল্পজ্ঞা প্রকাশ করতে কথাকে সহায়ক করতে হয়। কিন্তু এ-ক্ষেত্রে কেবল কথাই কি সব। কথা শুনবার লোকও দরকার। যে শুনেছে সে কি সংবেদনশীল কান নিয়ে তৈরি? কিংবা যে-শব্দ উচ্চারণ করছে তার কণ্ঠস্বর কি শ্রোতার সংবেদন বস্তুকে উদীপ্ত করছে? নাট্যাশিল্পে এ-প্রশ্নগুলি শব্দের ব্যবহারের সঙ্গেই যুক্ত।

এই শব্দের সঙ্গে নৈঃশব্দের কি একটা যোগসূত্র নেই? আছে। নিঃশব্দ মুহূর্ত যে আগে-পরে উচ্চারিত শব্দকে আরও তাৎপর্যমণ্ডিত করে দিতে পারে। শব্দের বিস্তৃত উপস্থিতির সঙ্গে নিঃস্বরতার চর্চাও যে প্রয়োজন! অপরকে শোনান এবং নিজেকে শোনান এ দুই-ই উচ্চারিত শব্দের তাৎপর্য বহন করে। কিন্তু শব্দের তাৎপর্য তো শ্রোতাকেও বুঝতে হবে। নইলে তার প্রকাশ যে ব্যর্থ হবে। কেননা শব্দ তো শব্দেই শেষ নয়—তার কাজ তো অর্থ সঞ্চার করা। কী সঞ্চারিত করবে সে? যা আমি প্রকাশ করতে চাইছি? নাটোর মধ্যে যা প্রকাশ করবার যোগ্য।

কণ্ঠস্বর কার্যত দেহগত ভঙ্গির প্রকাশকমতার উদ্দেশ্য। যে-অল্পকম্পন শব্দ থেকে উদ্ভূত তাঃসৌজ্যহুজি কানের দুয়ারে এলে ধাক্কা দেয়। চোখ তো দূর থেকে দেখছে। দেহভঙ্গিতে যে-গতি সঞ্চারিত হয় তার থেকে কণ্ঠস্বরের গতি-ভঙ্গিমা আরও জটিল। আমরা জানি নাট্যাশিল্পে মঞ্চের ওপর আলো, রেখা, রঙ, এবং গতি সঞ্চার ইত্যাদি নিয়ে আধুনিক কালে অনেক পরীক্ষা-নিরীক্ষা হচ্ছে। এগুলির স্বতন্ত্র প্রকাশকমতাও সীমাহীন বলে স্বীকৃত। কিন্তু যা এককালে—সেই নাট্যাশিল্পের আদিকালে—একমাত্র বা অল্পতম প্রকাশ-মাধ্যম বলে স্বীকৃতি পেয়েছিল—সেই শব্দ বা কণ্ঠনির্গত, তা অনেকাংশেই আজ পূর্ণ গৌরবে বিরাজ করছে না। এই কণ্ঠস্বরেরও গতি আছে, রেখা আছে। সেই গতি এবং রেখা যদি সঠিক হয় তাহলে এই শব্দের ক্রমতা আজও অপরিণীম। একটা সাজীতিক প্যাটার্নের মধ্যেই এর বিচরণ। সঙ্গীতের যে-শব্দ, বাজনার যে-আওয়াজ তার মধ্যেও এই গতি ও ছন্দ আছে। সেই গতি এবং ছন্দই আমাদের আকর্ষণ করে। শব্দের সৃষ্টির জন্ত আজকে অনেকে সচেষ্ট। বাঁধাধরা নিয়মের বাইরে তাকে মুক্ত করতে চাইছেন অনেকে। ইলেক্ট্রনিক মিউজিকের মধ্যে নাকি তার সম্ভাবনা।

উনবিংশ শতাব্দীতে পাশ্চাত্য সঙ্গীতের বিশিষ্ট ধারণাটা কতকগুলি বাঁধা-

ধরা কাঠামোর মধ্যে আটকে ছিল। বাধাধরা শব্দসমষ্টি। ছন্দের বৈচিত্র্য এনে ছিল ‘জাঙ্’ সঙ্গীত। বর্তমানে সেখানে একটা বন্ধনহীন বিপ্লব শুরু হয়েছে শব্দের জয় দিতে সেখানে যে-কোন বস্তুর ওপর আঘাত দিয়ে তা করা হচ্ছে একটা টিনের পাত, লোহার খণ্ড বা পাইপ, খাবার প্লেটে বা কিছুর ওপর আঘাত দিয়ে শব্দ তৈরি করা হচ্ছে। কেবলমাত্র আঘাত দিয়ে নয়, ঘর্ষণ করে, ভেঙে কেলে যে-কোন উপায়ে শব্দের সৃষ্টি করা হচ্ছে। আমাদের ‘রক্তকরবী’ নাটকে খালেদ চৌধুরী যশায় এ-রকম বিচিত্র উপায় উদ্ভাবন করেছেন এবং সফলও হয়েছেন। এই শব্দ কেবলমাত্র আওরাজ নয়, সঙ্গীত। ও-দেশে কোন-কোন নাচের অল্পটানে আবহসঙ্গীত কেবলমাত্র আবহ সৃষ্টি করতে তৎপর নয়—ত নৃত্যাহুতানের সহযোগী হয়ে উঠেছে। দেহভঙ্গির ছন্দ, লয় এবং মুভমেন্টের সঙ্গে শব্দের নিঃস্ফুট মিতালী তৈরি হয়েছে।

কিন্তু এখনও পর্যন্ত নাট্যাশিল্পে মূল অবলম্বন কথা অর্থাৎ অর্থপূর্ণ শব্দ। অন্তর উপকরণ অভিনেতার ভঙ্গি, মুভমেন্ট, দৃশ্যপটের রেকা, রঙ, আলো। এগুলি কি ওই উচ্চারিত শব্দের সহযোগী বা একান্ত হয়ে ওঠে? যেখানে ওঠে সেখানে নাট্যাশিল্পের সার্থকতা।

আজকের আধুনিক নাট্যাভাবনার একটি মূল ধারা হল—‘নাট্যাভিনয়’ এই কথাটা যে-অর্থে এতদিন ব্যবহৃত হয়ে এসেছে তা মোটেই নয়, এই বিশ্বাস। থিয়েটারের টেকনিক যখন থেকে আবিষ্কৃত হয়েছে তখন থেকেই থিয়েটার হয়ে উঠেছে একটা স্কলার মেকানিজম। কোন জোরজবরদস্তি নয়, ‘আপনাতে আপনি বিকাশ’ এইরকম একটা প্রবাদে বিশ্বাসী। এবং এই শিল্প তিনটি মুখ্য উপাদানে গঠিত। ‘এ্যাকশন’, ‘সিন’ এবং ‘ভয়েস’। এ-ক্ষেত্রে ‘এ্যাকশন’ হল গতি এবং ছন্দ, গন্ত এবং কাব্যের ক্রিয়া। ‘সিন’ বলতে বাবতীয় বা-কিছু পরি-দৃশ্যমান—আলো, সঙ্গীত এবং দৃশ্যপট। আর কর্ণস্বর।

বা বলা হচ্ছে বা গীত হচ্ছে এবং বা পঠিত শব্দের থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। কেননা লেখা হয়েছে বলবার ক্ষমতা এবং যে-শব্দ কেবলমাত্র পড়বার ক্ষমতা লেখা হয়েছে তা সম্পূর্ণ আলাদা জাতের। ডেবে দেখবার মতো কথা। এবং নাটকে শব্দের ব্যবহার এই অস্ত্র-মেধাবী উক্তিটিকে মনে বেখেই করতে হবে। কে অস্বীকার করবে যে জীবনের পরিদৃশ্যমান সৃষ্টি হল নাটক। এবং বক্তব্য ‘শব্দ’ না শোনা যাচ্ছে ততক্ষণ নাটক ছবির মতোই। বস্তুত তাই-ই। কিন্তু নাটকের মুখ্য প্রদেপ যে শব্দ দিয়ে সাজানো।

শব্দের ব্যংগারে বা পৌনঃপুনিক ব্যবহারে যে-ছন্দ তৈরি হয় তার একটা নেশা আছেই। সেই নেশা-ধরানো শব্দসমষ্টি কি ইতিহাসের আগেও কোন কালে রাত্রির আকাশের নীচে ব'লে অগ্নিকুণ্ডকে ঘিরে একদল মানুষ উচ্চারণ ক'রে মাতাল হয়ে যায়নি! আজও কি 'বোল হরি হরি বোল' বা 'জয় সিরারাম'-এর সাক্ষীতিক কাঠামোর পুনরাবৃত্তি আমাদের নেশা ধরায় না? কিংবা এই অতি-চিৎকৃত উলঙ্গ অসভ্য কলকাতায় সি এম. ডি.এ.-র রাস্তা ধোঁড়ায় বিরক্ত, ক্রুদ্ধ পথচলতি মানুষ হঠাৎ থমকে দাঁড়িয়ে পড়ে না—যখন সেই রাস্তা-ধোঁড়া জমিকরা একটা অর্থহীন শব্দসমষ্টি নিধাদে ঘ'রে 'সা'-এ নামিয়ে নিয়ে এসে একই তালে কোন ভারী জিনিশ ঝাটছে বা নামাচ্ছে "হেইয়ো মারে হেইয়ো" অথবা "এক-এক জনের দো-দো হাত—হেইয়ো মারো হেইয়ো" কিংবা "এ—মুঘলে আজম্ জিন্দাবাদ"—ইত্যাদি কতকগুলি প্রায় অর্থহীন শব্দ উচ্চারণ ক'রে; পাঁচ-জনে মিলে একটা স্বর সৃষ্টি করছে—একটা নেশা-ধরানো পরিবেশ তৈরি করছে। আমাদের থিয়েটারে সেই প্রাচীন সামাজিক সম্মেলনের আদিসূত্র শব্দকে কি আমরা কাজে লাগাতে পারি না। এ-প্রশ্ন স্বভাবতই ওঠে।

জীবন যদি 'এ্যাকশন' হয় এবং নাটকে সেই জীবনের 'এ্যাকশন'কে যদি দেখানো হয়—তাহলে, একটা চিন্তা—অর্থশূর্ণ উচ্চারণিত শব্দ দিয়ে তো অনেক কাল চলল, এবারে সেই 'এ্যাকশন' অনুদিত হোক-না কতকগুলি শব্দের মধ্যে। প্রত্যেকটা 'এ্যাকশন'র তুলনীয় শব্দের প্রতিকল্প পাওয়া যেতে পারে। একটা কাগজ ছিঁড়ে ফেলা হল—একটা স্বরংসম্পূর্ণ ভক্তি। ঘটনার গুরুত্ব অনুযায়ী এই কাগজ ছেঁড়ার কাগজ একটা 'মেটাকর' হয়ে উঠতে পারে। এই 'মেটাকর' একটা চিহ্ন এবং ইলাস্ট্রেশনও। এবং সেইহেতু এটাও একরকম ভাষা। কথা বলার স্বর, 'যে-কোন রিদমিক্ প্যাটার্নও ভাবার অংশ এবং তা বিভিন্ন ভাবে প্রকাশ করছে।

সঙ্গীতও একটা ভাষা। দেখা যায় না, কিন্তু অনুভূত হয়। ঘোষণা ক'রে বলা বা আবৃত্তিধর্মী অভিনয় সঙ্গীত নয়, তবু সাধারণ কথার সঙ্গে এর তুলনা আছে। কোন এক প্রখ্যাত আধুনিক পরিচালক গ্রীক ট্রাজেডির অভিনয়-কালে দীর্ঘ ছন্দোবদ্ধ আবৃত্তিকে আরও উচ্চগ্রামে বেঁধে দিতে পেরেছিলেন—সেই আবৃত্তির সঙ্গে 'পারকাশন' বস্তু ব্যবহার ক'রে। এই সঙ্গীত সেই দীর্ঘ আবৃত্তিকে 'প্যাচুয়েট' করেছে এবং সহযোগিতা করেছে। বিবরণে দেখছি কল অন্তর্ভুক্ত।



এ তো কথিত শব্দের সহযোগী শব্দ। কিন্তু ধরা বাক্ একটি আধুনিক নাটক, এই কলকাতাকে নিয়েই নাটক। ধরা বাক্ সেই ১৭৯৫ থেকে এই বর্তমানকালকে নিয়ে কোন নাটক। যেখানে হতাশা, ক্রোধ, হিংসা, লোভ একত্রে বাসা বেঁধে রয়েছে। কথ্য দিয়ে সাজিয়ে অনেক নাটক হয়তো হয়েছে। কিন্তু কল্পনা কর। বাক্ এমন এক নাটক যেখানে উচ্চারিত অর্থপূর্ণ শব্দ খুব স্বল্প। নাটকের যা আছে অর্থাত্ বেশি ক'রে আছে – কতকগুলো শব্দ, অর্থহীন শব্দ, চাঁৎকান, উল্লাসের – নৃশ স উল্লাসের আওয়াজ, বেদনার হ্র – আর সেইসঙ্গে অভিনেতা-দেব এ্যাকশন, কম্পোজিশন, এবং কিছু কথা, কিছু ইন্দ্রিয়ত ভঙ্গি। এগুলোকে পাংচুয়েট করছে কিছু উদাত্ত বর্ণের – না, কথা-সমৃদ্ধ গান নয়, কেবল সরগম সাধা। আমি জানি না কেউ এমন হুঃসাহস করবেন কিনা। তবে বিশ্বাস করি যদি কোন প্রকৃত স্রষ্টা এমন পরীক্ষা করেন তবে শব্দের একটা অহুবাদ-কমত। সম্পর্কে সঠিক ধারণা হতে পারে। এ-ক্ষেত্রে এ্যানার্কি অবশ্যই প্রাঞ্জল পাবে না। বিচারবুদ্ধি ও চুশীলন এবং চিন্তার ক্ষমতার ওপর এর সাফল্য নির্ভর করছে। সত্যজিৎ রায় ফিল্মে শব্দের বাথার্থ্য প্রমাণ করেছেন শব্দের অসাধারণ প্রয়োগে। শঙ্কু মিত্র ‘চার অধ্যায়’, ‘রাজা’ এবং ‘রক্তকরবী’তে মঞ্চে শব্দের অপরিণীম ক্ষমতার নিদর্শন রেখেছেন।

এবারে প্রশ্ন উঠতে পারে অর্থপূর্ণ শব্দের কি অপমৃত্যু ঘটেছে। এ-শব্দ দিয়ে কি আর কমিউনিক্ট করা সম্ভব হচ্ছে না। আমি বিশ্বাস করি না যে বাংলা ভাষার প্রকাশ-ক্ষমতা হারিয়ে গেছে। ভাষার অর্থমৃত্যু ঘোষিত হয়ে থাকতে পারে অন্ত কোন অভিজ্ঞতার ভিত্তিতে। কিন্তু সেই অভিজ্ঞতা আমাদের নেই। আমরা এখনও রবীন্দ্রনাথের ভাষাকেই সম্পূর্ণ আত্মসাৎ করতে পারিনি। রবীন্দ্রনাথের নাটকের যে-শব্দগুণ, সঠিক উচ্চারিত হলে তার যে-প্রকাশক্ষমতা তা অস্তুত ‘চার অধ্যায়’ ‘রক্তকরবী’ ‘১৭৯৫’ নাটক অভিনয় করে প্রমাণিত হয়েছে। এ-ক্ষেত্রে শব্দের বিভক্ত উচ্চারণ একমাত্র উপায় নয় – সেই সঙ্গে কণ্ঠস্বরের ব্যাপ্তি, গভীরতা, অল্পভবের ক্ষমতা এবং এই ভাষার অন্তর্নিহিত যে-সঙ্গীত তাকে প্রকাশ করতে কখনো মীড়ের টানে, কখনো গায়ের ক্রততায় কখনো সংক্ষিপ্ত-তায়, কখনো-বা নীরবতার আশ্রয় নিতে হয়।

শব্দের ক্ষমতা অসীম – কিন্তু সে-ক্ষমতা তো শাসক নয়, যে ভাষার শাসন-ক্ষমতা হারিয়ে গেছে ব'লে আক্ষেপ করব। কবে ভাষা শাসন করেছে, বা অন্ত্যায়কে কণ্ঠে দিতে পেরেছে? আজ তাই এ-কথা বলা সাজে না যে উচ্চারিত

ভাষা দিয়ে অজ্ঞাতকে রোখা যাচ্ছে না, দুঃখকে দূর করা যাচ্ছে না : অতএব এ-শব্দরূপ পরিত্যজ্য ! এ-শব্দরূপে জীবন প্রকাশিত হয়েছে নিশ্চয়ই । জীবনের শাস্তি খুঁজে পেতে সাহায্য করেছে নিশ্চয়ই । জীবনকে বুঝতে সাহায্য করেছে অবধারিতভাবেই । সে-কমতা তার এখনও আছে ।

অভিনয় এবং আবৃত্তির কারবার শব্দকে নিয়ে । শব্দের উচ্চারণ, শব্দের ভাব, শব্দের রূপ এমন-কি রঙ—এই নিয়ে খেলা চলে আবৃত্তিতে । অভিনয়ে ।

প্রাচীন পদার্থবাদী শাস্ত্রীরা শব্দকে প্রোড্রেক্সিয়গ্রাহ একটি গুণ বলে অভিহিত করেছেন । তাঁদের মতে রূপ, রস, গন্ধ প্রভৃতির মত শব্দও একটি বিশেষ গুণ । তাঁরা শব্দকে দু-ভাগে ভাগ করেছেন,— ধ্বন্যাত্মক ও বর্ণাত্মক । পদার্থের অভিধাত বা বিভাগ দ্বারা যে-শব্দ অর্থাৎ আওয়াজ সৃষ্টি হয় তাই ধ্বনি । আর কণ্ঠ, তালু, ওষ্ঠ প্রভৃতি শরীরস্থানের সংযোগ বিভাগ থেকে উৎপন্ন শব্দ বর্ণাত্মক । আবৃত্তি ও অভিনয় প্রসঙ্গে এই বর্ণাত্মক শব্দই ব্যবহৃত । কিন্তু তাঁদের কাছে শব্দের ব্যাপ্তি আরও ব্যাপক । আদিতম শব্দের রূপটি কানে ধরা পড়ে না—তা থাকে হৃদয়ের আকাশে, চিন্তায়, ভাবনায়,—ক্রমপথায় সেটা প্রকাশিত হয় ইন্দ্রিয় স্তরে, তখন আমরা শুনতে পাই । সুষম স্পন্দনে যে-শব্দের উৎপত্তি তাই গান হয়ে ওঠে, তাই আবৃত্তি হতে পারে । যদিও এ দুয়ের ব্যবহারিক প্যাটার্নটা আলাদা । শব্দের সুষম স্পন্দনে আবার নানা রূপ প্রকাশ পায় । এই স্পন্দনের সঙ্গে ভাবের এধং রসের নিবিড় সম্পর্ক । কোন স্পন্দনে জাগে বিপদ, কোন স্পন্দনে বা হর্ষ, কোন স্পন্দনে আবেশ, আবার কোন স্পন্দনে জাগরণ ।

যে-সংলাপ আমরা উচ্চারণ করি বা যে-কবিতা আমরা আবৃত্তি করি সে-ক্রিয়া মূলত অর্থ ও ধ্বনির সমন্বয়ে নিষ্পন্ন হয় । বাংলাতে শব্দ বলতে দুটো অর্থ বুঝি । এক ধ্বনি, আরেকটা অভিধা । তাহলে কবিতার শব্দীর গড়ে ওঠে যে শব্দ দিয়ে—সে-শব্দ ওই ধ্বনি ও অভিধার সমন্বিত রূপ । কবিতার অন্তর্নিহিত গানে নিছক ধ্বনির ভূমিকা থাকলেও থাকতে পারে কিন্তু কবিতা আবৃত্তিতে কথার তাৎপর্ঘ্যনিরপেক্ষ কোন ধ্বনি থাকতে পারে না । তাই কণ্ঠস্বরের যে উত্থান-পতনের খেলা গানে দেখানো যায় কবিতা আবৃত্তিতে সে-খেলার কোন অবকাশ নেই,— বা আছে তা হল শব্দের যে মূল ধ্বনিরূপ তাকে প্রকাশ করার দায় । কবিতা আবৃত্তিতে ধ্বনি কথার তাৎপর্ঘ্যকে প্রকাশ করছে যাত্র । সেখানে ধ্বনি শুধু অবলম্বন বা বাহন,—সংগীতের মত স্ব-প্রধান নয় ।

আবৃত্তি সম্পর্কে গ্যারটের মন্তব্য : এ হল স্বরের উত্থান-পতন যুক্ত বাচন-

প্রথা। কবির আদর্শ এবং কাব্যের বিষয়বস্তুর নানা রসগত পার্থক্য আবৃত্তি-কারের মধ্যে যে-ভাবেই সৃষ্টি করে সেই ভাব সে তার কণ্ঠস্বরের মাধ্যমে প্রকাশ করে। এর জন্য তার নিজের স্বভাব অথবা ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যকে বর্জন করতে হয় না। আবৃত্তি এবং অভিনয় সম্পর্কে তিনি অবশ্য বলেছেন, যে 'এ দুটি এক নয়। আবৃত্তি একটি বিশেষ ধরনের কথন।

আবৃত্তি সম্পর্কে গায়টের মন্তব্য এবং এ সম্পর্কে প্রাচীনকাল থেকে আজ পর্যন্ত যত মানুষ আলোচনা করেছেন তার মূল কথাই হল কেবলমাত্র কণ্ঠস্বরের অভিব্যক্তি দিয়েই আবৃত্তির শরীর গড়ে তুলতে হয়। স্বর এবং সুরের বিস্তারের মূল ভিত্তি হল প্রত্যেক স্বরগ্রামের সঠিক শুদ্ধ ব্যবহার—তেমনি আবৃত্তির মূল প্রত্যেকটি শব্দের বিস্তৃত উচ্চারণ। উচ্চারণ শুদ্ধ হবে তখনই যখন প্রতিটি বর্ণ উচ্চারণে তার সম্পূর্ণ মর্যাদা পাবে। কিন্তু আবৃত্তি বা অভিনয় বেহেতু গান নয়—তাই স্বরগ্রামের ব্যবহারটা একেত্রে আলাদা। আমরা যে কথা বলি তা এক-রকম স্বরগ্রামে বীধ। কিন্তু তা গানের স্বরগ্রামের রেখাচিত্র থেকে আলাদা।

কিছু-কিছু মানুষের কথা শুনতে ভালো লাগে আবাব কারো কথা শুনতে ইচ্ছে করে না। শুধুমাত্র স্বকণ্ঠের অধিকারী হলেই চলে না, সেই সঙ্গে অভিব্যক্তি-সক্ষমও হওয়া চাই—তবেই সে-কণ্ঠস্বর বা কথা মনকে এবং কানকে তৃপ্তি দেয়। তখনই ইচ্ছে হয় এই আওয়াজ আরও শুন। এটা ঘটে উচ্চারণ-স্পষ্টতা আর কণ্ঠে ধনিবৈচিত্র্যের গুণে। বড় বাড়ীর দালানে দাঁড়ে ঝোলানো যে কাকাতুরা কিংবা গ্রামের বোঁটুমী বাড়ীর দাওয়ায় থাঁচাব ময়না যে-কথা বলে তা হয় শেখানো বুলি, কিংবা অহুকৃত অর্থহীন শব্দসমষ্টি। কিন্তু কবিতার ভাষা আমরা শেখানো বুলির মতো বলি না। যখন বলা হবে তখন যেন সেটা সৃষ্টির কাজ হয়। সেই সঙ্গে যেন তা আজকের বোধকে তৃপ্তি করে।

কিন্তু নাট্যশিল্পে রূপ পরিবর্তন যদি অবশ্যজ্ঞাবী হয়—যদি ঠিক হয়ে যায় যে কথিত ভাষা ছাড়াও এর একটা স্থানির্দিষ্ট স্বমম জৈব রূপ দেওয়া যায় তবে তা যাগত। সেই অনিবার্যতা আগে অহুকৃত হোক—তবে পরীক্ষা-নিরীক্ষা অবশ্যই চলবে। কিন্তু ঠিক এই মুহূর্তে, নাট্যশিল্পে উচ্চারিত অর্থপূর্ণ শব্দের মহিমা বিনষ্ট হয়নি ব'লেই বিবাল করি।

নাট্যশিল্পের বেহে একাধিক শিল্পরূপ সমন্বিত হয়েছে। এবং তা অদ্বিত হয়েই একটা স্বতন্ত্র শিল্প ব'লে গণ্য হতে পেরেছে। তাই একে 'স্তিলোড্রামাটিক' বলায়। বস্তু-সত্য থেকে যখন শিল্প-সত্য রূপ পায় তখনই তার সঙ্গে প্রতীককে

আবিষ্কার করি। সেটাই হয়ে হঠে ভাবসত্য। তখন আমরা কিছুকে উপলব্ধি করি বিন্দুর মধ্যে। কাব্যের লক্ষণে এটা প্রত্যক্ষ, প্রত্যক্ষ সংগীতে, নৃত্যে। বাস্তব-শিল্প—বা ভাষাশিল্পের স্বরূপ—তার আদি যে বর্ণমালা এবং বাক্যের বা শব্দের উচ্চারণেও প্রতীক। আর এইসব আত্মমুখিক শিল্প নিয়েই নাট্যশিল্প গড়ে

প্রতীককে যদি সংকেত বলি এবং ইংরেজি প্রতিশব্দ যদি ‘সিগন’ হয় তাহলে তার মূল রূপ ‘সিগনাম’—যার অর্থ সমাহৃত করা—একত্রীকরণ। গুণধর্মের একত্রীকরণ। এ-অর্থে নাট্যশিল্প নিজেই প্রতীক। প্রতীকের অপর ব্যাখ্যা কোন বস্তু-চিহ্ন—যার থেকে লক্ষণাশক্তির বলে নিগূঢ় তাৎপর্য ফুটে ওঠে। বিষয়কে ব্যাখ্যা করে, চিত্তাকর্ষক করে, অবচেতন স্মৃতিকে জাগ্রত করে। এছাড়া অস্ত্র অর্থ বা পাওয়া যায় তা হল—অলংকরণ, বাস্তব থেকে পলায়ন। উদাহরণ দেওয়া যাক ইবসেন, চুখভ এবং রবীন্দ্র-নাটক থেকে। ‘এ ডলস্ হাউস’-এ চিঠি, ‘হেডা গেবলার’-এ পিস্তল, ‘ওয়াইল্ডক্’-এ হাঁস, ‘সি গাল’-এ মৃত পাখি এবং ‘রক্তকরবী’তে রাজার জালের দরজা, মরা ব্যাঙ, নন্দিনীর ধানি রঙের শাড়ি, সিঁথিতে রক্তকরবীর মঞ্জরী—এ সবই ‘বস্তু’ এবং এই বস্তুর লক্ষণাশক্তি নিগূঢ় তাৎপর্য নিয়ে ফুটে ওঠে এবং বিষয়কে ব্যাখ্যা করে। রবীন্দ্র-নাটকে পথও কোন-কোন সময় প্রতীক হয়ে দেখা দেয়। কিন্তু আলোচনা থও হলে আলোচিত বস্তুও খণ্ডিত হয়ে যায়। যেমন ধরুন নাট্যশিল্পের অন্তর্গত মঞ্চসজ্জা নিয়েই যদি কথাটা ওঠে তবে সে-সজ্জার আধুনিক কালে প্রতীকের ব্যবহার অপ্রভুল নয়। কোথাও একটা ক্যাক্টাস, কোথাও শুকনো রজনীগন্ধার গুচ্ছ, কোথাও-বা সংকটের ক্রমঘনীভূত রূপ প্রকাশে মঞ্চ-সজ্জার রঙের পরিবর্তন। এ সবই সম্ভব হয়েছে চিত্রশিল্পের মূল ভাব আহরণ করতে পারার মধ্যেই। আমরা চিত্রশিল্পের কাছ থেকে ধার করেছি সমান্তরাল লম্ব এবং বক্র রেখার ব্যবহারে কীভাবে ভাববস্তুকে স্পষ্ট করে সেই জ্ঞান। তখন ওই রেখার প্রাধান্তে কখন শক্তি, দম্ভ, কখন প্রশান্তি, আবার কখনও অস্থিরতা প্রকাশের প্রতীক হয়ে দাঁড়ায়।

মঞ্চবিন্যাস এবং চিত্রায়ণ—এই দুই কাজ, যেমন মঞ্চসজ্জার, তেমনি অভিনেতাদের বিস্তারের কৌশলে অনেক সময়েই প্রতীকী ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করে। অভিনেতাদের দেহগত অবস্থান, মঞ্চক্ষেত্রের ব্যবহার এবং গতি বা মুভমেন্ট—এ দিয়ে বহন-ভর, হতাশা, উত্তাল, অসুস্থ বা শান্তিকে রূপ দেওয়া যায়, তখন তো

নেওলো প্রতীক হয়েই দাঁড়ায়। মুভমেন্ট—ঋ নৃত্যকলার কাছ থেকে নেওয়া হয়েছে—তা-ও তো একভাবে প্রতীক। মূত্রার ব্যবহার তো বটেই এবং মুভ-মেন্টের রেখা দিয়েও ব্যঙ্গনা আনা সম্ভব।

মঞ্চসজ্জায় রঙের ব্যবহারের কথা বলেছি—পোশাকের রঙও তাৎপর্য বহন করে। এবং মঞ্চে আলোকসম্পাতে যে-বর্ণ ব্যবহৃত, তা-ও। এ-সবের বিশদ আলোচনার প্রয়োজন নেই কেননা এগুলো সংশ্লিষ্ট সকলেরই অধিগত। কেবল এ-সবের প্রয়োগের বিভ্রাট বা অতিপ্রয়োগ সমস্যা হয়ে দাঁড়ায়, শিল্পের ক্ষমতা হারায়।

শিল্পের কাছে আমরা কী চাই? সমাজনীতি, রাজনীতি, ধর্মনীতি কিংবা অপর কোন নীতি? আমরা একজন সমাজবেত্তার কাছে যা জানতে পারি, একজন রাজনীতিবিদের কাছে, যে জ্ঞানলাভ করি ধর্মগুরুর কাছে, তা-ই কি শিল্পের ত্রিকোণে এসেও আমরা জানতে আগ্রহী? বোধহয় না। তাহলে সব জানা, সব বোঝা ওই ওঁদের কাছেই সম্পন্ন হত। হয় না ব'লেই মানুষ শিল্পের দরজায় এসে দাঁড়ায়। যে-ইজিত, যে-সংকেত, যে-ব্যঙ্গনা, যে-গভীরতার আকাজক্ষায় এবং আনন্দের আশায় তারা এ-দরজায় আসে—তা ওইসব পণ্ডিতদের কাছে তারা পায় না। এখানে যা পাওয়া যায়—তা কিন্তু ওই ইজিত এবং ইশারা। সেই ইশারায় তাদের অন্তরের প্রদীপ উজ্জল হয়ে ওঠে। তখা নয়, জ্ঞান নয়,—তব্ধের ইশারা এবং আনন্দ, যেমন ধরুন, নাট্যঘটনায় একজনের সম্ভান-বিরোগ-দুস্তা রয়েছে। নাট্যসাহিত্যে সে শোকাবহ ঘটনা বাস্তবের হুবহু অনুল্লকরণে বিশদ খুঁটিনাটি নিশ্চয়ই লেখা হয় না—লেখা হয়—অন্তত ভাল নাটকে—সেই শোকের নির্ধাশ। লেখানে অনেক, প্রতীকী ব্যঙ্গনা ভাষায়। মহৎ শিল্পী, যিনি সে-ভূমিকায় অভিনয় করবেন তিনি তাঁর সংহত শোকের রূপ প্রকাশে অনেক সংঘম আনন্ত ক'রেই প্রকাশ করবেন, বাস্তবের হৈ-হৈ-হৈ-রৈ কারা তাঁর নেই। তিনি বেছে নিয়েছেন, অনাবশ্যক বাধ দিয়েছেন, একটা প্রতিমা কল্পনা দিয়ে তিনি তৈরি করবেন—সেই প্রতিমাকে আদর্শ ক'রে একটা মঞ্চরূপ নির্ধারণ করবেন। তখন সেটা অনেকের সমধর্মী শোকের একটা প্রতীক হয়ে দাঁড়াবে। মঞ্চসজ্জায় এবং আলোর রঙের রেখায়, একটা শূন্ড খাটের বাহুধ'রেদাঁড়িয়ে-খাকা মাহুযটির চাহনিতে, বিছানার বালিশটাকে হাত দিয়ে ছোঁবার মূত্রায়, খাটের পায়ার কাছে ব'লে পড়ার দেহগুত ভঙ্গি এবং রেখায় সেই শোক তখন রূপ পায়।

শিল্পে একটা দূরত্ব রচিত হয় বাস্তব থেকে। তাই যখন কবি কোন প্রিয়-

অনের মৃত্যু প্রত্যক্ষ করেন, শোক বখন চিন্তাশক্তিকে আচ্ছন্ন করে রাখে তখন তিনি কবিতা লেখেন না— লিখলে সেটা হয়তো পদ্ম হয়ে যায়। কিন্তু বখন বেদনার ঝড়টা কেটে গেছে— অর্থাৎ বখন ঘটনাটা দূরবর্তী হয়েছে, হৃদয় বখন শান্ত হয়ে এসেছে, তখনই সে বিয়োগের কাব্যে অনেক প্রতিমা অনেক প্রতীক প্রকাশের মাধ্যম হয়ে দাঁড়ায়। অভিনেতার আবেগের ক্ষেত্রেও তাই। প্রতীকী নাট্য সম্পর্কে এখানে আলোচনা হয়। কেননা তা সাহিত্যের বিষয়। তবু চরিত্র সম্পর্কে আলোচনা করা যায় কেননা চরিত্র মধ্যে অভিনেতার স্থায়ী—দিও তা নাট্যসাহিত্য থেকেই নেওয়া। আমরা প্রত্যেকেই একজন, অর্থাৎ এক ব্যক্তি— অবশ্যই সামাজিক ব্যক্তি— হিশেবেই পরিচিত। আমাদের চেনাজানা পরিধির মধ্যে আমার অন্ত কোন পরিচয় নেই। তারা যে সকলেই কাছে থেকে দেখে। আবার আমরা সবাই এক নই, বিভিন্ন। ভাল, মন্দ, লং, অলং, মহং, সাধু ইত্যাদি। এটা সাধারণ মানুষদের সম্পর্কেই বলা। জীবৎকালেই যারা প্রতিষ্ঠান হয়ে ওঠেন তাঁদের কথা স্বতন্ত্র, বা যাদের মহত্ব বা বিরাত্ত্ব কিংবদন্তী হয়ে যায় তাঁদেরও। এছাড়া বাদবাকী আমরা সকলেই ব্যক্তি। কিন্তু ভিন্ন-ভিন্ন ব্যক্তিই বখন ভিন্ন-ভিন্ন চরিত্ররূপে মধ্যে বিচরণ করি তখন দর্শক দূর থেকে দেখবার সুযোগ পায়। এবং সেই চরিত্র নামধেয় ‘বস্তুটি’ তখন ‘বস্তুচিহ্ন’ হয়ে যায়— যার লক্ষণাশক্তির বলে বিশেষ চরিত্র নির্বিশেষ রূপ পায়। দর্শক হিশেবে আমরা দেখি একটি বিশেষ চরিত্রকে—কিন্তু মনের মধ্যে অনেকের চরিত্রের সঙ্গে সে মিলে যায়। তখন চেনা-জানা অনেক চরিত্রের প্রতীক হয়ে ওঠে সেই চরিত্র। ভাল নাটকের ভাল অভিনয় দেখতে-দেখতে এ-অভিজ্ঞতা নিশ্চয়ই অনেকেরই হয়েছে।

নাট্যশিল্পের জন্মলগ্নেই তা মানুষের আকাজক্ষার প্রতীক হয়ে দেখা দিয়েছিল। সেই আদিম সমাজে ‘রিচুয়াল’ বা ‘কৃত্য’ থেকে নাট্যাভিনয়ের জন্ম—এ-কথা যেনে নিয়েছেন অনেকে। সে শব্দকৃত্যই হোক বা অগ্র কোন কৃত্যই হোক। মানুষ তার বাঁচার অহুসে এইসব অহুষ্ঠান করত। শিকার বা শস্ত উৎপাদন এ দুই-ই তখন সেই সমাজের বাঁচার উপায়। সেই উপায় অহুষ্ঠানে রূপ পেত অনেক প্রতীকী ব্যক্তনায়। প্রাচীন ভারতীয় নাট্যাভিনয়ের পর্বে যে-সব অহুষ্ঠান হত এবং মঞ্চকে বেভাবে করনা করা হত তাও প্রতীক। ধ্বজদণ্ড বা ইন্দ্রধনু-তো অশুভ শক্তির হাত থেকে মক্কাহুষ্ঠানকে রক্ষা করার লক্ষ্য এবং প্রতীক। অর্জুন দণ্ডের স্থাপনা দিয়ে যে-নাট্যহুষ্ঠান স্থচনা হত তা প্রতীকী ঘটনা এবং

পুরো নাট্য — নাট্যগৃহ, অভিনয় সবটাই — জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষার রূপ হয়ে  
ওঠে এবং তখনই অনেক 'বস্তুচিহ্ন' নিগূঢ় তাৎপর্য বহন ক'রে আসে, অবচেতন  
স্বভিকে জাগ্রত করে। বিষয়কে ব্যাখ্যা করে। এই ঘটনাগুলো বখনই ঘটে  
তখনই নাট্যাশিল্প সার্থকতা লাভ করে।

## আলোকিত সত্য

রবীন্দ্রনাথের 'রাজা' নাটকের রাণী স্মরণনা যখন মঞ্চে অঙ্ককারের মধ্যে দাঁড়িয়ে ব'লে ওঠে, "আলো, আলো কই। এ ঘরে কি একদিনও আলো জ্বলবে না।" — কিংবা সফোক্রেসের রাজা অরুদিপাউস নাটকের চরম মুহূর্তে যখন চীৎকার ক'রে ওঠে, "সত্য কী তা আমি জানবই,—আলো, আলো চাই আমার।" তখন বাংলা মঞ্চের ছুই মহৎ শিল্পীর কঠোর-আকাজকা, যে-আর্তি ফুটে ওঠে, তা অনা-য়াসে সঞ্চারিত হয়ে ওঠে অঙ্ককার প্রেক্ষার আসীন হাজার মানুষের মধ্যে। শিল্পীর সেই অল্পম অভিনয় মুহূর্ত গ'ড়ে ওঠে তাঁদের সম্মুখিয়ার তো বটেই — সেই সঙ্গে সেক্ষণটি তৈরি করতে সাহায্য করে নিত্যক হাজার মানুষও। শুধু কি তাই, সেই শব্দ ও কাব্যের মহিমা প্রকাশে সাহায্য করে পরিচালক, মঞ্চরূপকার, আলোকশিল্পী, নেপথ্যকর্মী সকলে। তাই একটি নাটকীয় মুহূর্তের প্রতিজ্ঞা নৈতিক, রাজনৈতিক, বৌদ্ধিক, আবেগাধৃত, সহজাত, চিরায়ত, সামাজিক এবং ব্যক্তিগত। সংক্ষেপে বলা ভাল একটি থিয়েটারি মুহূর্ত বড়ই জটিল কার্যকলাপের ফল, এবং যে কেউ বিচার বিশ্লেষণ করতে চাইবেন — একটি নাটকের মুহূর্তরূপ প্রকাশের — তাঁকে কঠিন পরিচয় স্বীকার করতে হবে।

অভিনয়শিল্পীর বাহিত শক্তি কী? উত্তরে বলা হয়, সে নিজেকে গোপন করবে না — নিজেকে মুক্ত ক'রে প্রকাশ করবে। আমাদের ব্যক্তিগত জীবনের চলার পথে বা-কিছু প্রকাশ করতে আমরা কুণ্ঠিত হই — অভিনেতা অন্যায়তে ওই 'পানপ্রদীপের প্রভামণ্ডলের মধ্যে তা প্রকাশ করতে পারেন। বা আমার ব্যক্তিগত জীবনে করতে সজ্জা পাই — অভিনেতা সেটা ছোঁরের লেহেই প্রকাশ করেন। প্রথম প্রেমের প্রকাশটা আমরা সংগোপনে করতে চাই থানিকট আড়ালে। কিন্তু মঞ্চে তার প্রকাশ বটে আলোতে। আমার জিহ্বাংগার প্রবৃষি প্রকাশে নিজের দাঁতকে টুটি — কিন্তু মঞ্চে কোন চরিত্র অন্যায়সে তা প্রকাশ করেন। হাতে পিতল বা ছোঁরা ধরতে একটা উল্লাস অহঙ্কর করেন অভিনেতা। বৃত্তা আমাদের কাছে ঘোটেই লুক্কর নয় — কিন্তু কোন নাটকের বহুদূরবে



অভিনেতা সেই মুহূর্তের মুহূর্তটিকে কতই না ধৈর্যের সঙ্গে অভিনয় করেন, — জীবনের অন্তিম কতের কষ্ট, দুঃখ সবটাই তিনি দেখাতে চান। আগলে হাজার মাহুকের দৃষ্টি যখন তাঁর ওপর নিবদ্ধ তখনই যে অভিনেতার জীবনের শুক — আর সে-জীবনের সমাপ্তি উইং-এর পাশ দিয়ে ভেতরে চ'লে যাওয়ার সঙ্গে-সঙ্গেই। তাই অভিনয় শেষে দর্শকের প্রশংসা বা সম্বর্ধনা তাকে উৎফুল্ল করে না —। প্রাচীন-কালে কে একজন বলেছিলেন, 'এদের মুখোশটা খুলে নাও — পোষকটা খুলে নাও — দেখবে এরা বড়ই বিব্রত, বড় অসহায়।' — বস্তুত এই হল অভিনেতার ভাগ্য। নিজের মধ্যে যখন মাহুয়টা ফিরে আসে তখন সে কিছু নয় — কেউ নয়। কিন্তু যখনই সে চরিত্র হয়ে ওঠে — তখন সে একটা কেউ — তখন তার দাম বেড়ে যায়। এই যে নিজের জীবন থেকে অভিনেতার জীবনে উত্তরণ ঘটে সেটা কী কেবল সাজপোষাকে কেবল রঙ মাখান, কেবল লাইনগুলো মুখস্ত বলায় — তা তো নয়। নাটকের সংলাপ এবং ঘটনা বা নাট্যক্রিয়া যে-চিন্তার ফলশ্রুতি — সেই চিন্তার টুকরোগুলোকে সে গুছিয়ে নিয়ে মালা গাঁথে। কাজটা সহজ নয়। সে তখন কেবলমাত্র ব্যাখ্যাকার নয়, একটা ভাবের বাহন নয় — যে-ভাব অশ্রের স্রষ্টা, সে নিজেই হতে পারে একজন স্রষ্টা — ফুল বিছানো পথে অবশ্যই নয়। কুশলী যন্ত্রবিদের মতো সে নাট্যকারের শব্দ — নির্দেশকের ইঙ্গিত এই দুটোকে তার নিজের মধ্যে যা-কিছু আছে তা দিয়ে একটা অথগুরুপে গ'ড়ে তোলে — সেটা সে প্রকাশ করে তার কণ্ঠ দিয়ে, দেহ দিয়ে, ভাব দিয়ে। একটা সামান্য শব্দই তখন গভীর অর্থপূর্ণ হয়ে ওঠে। তার কাজ তখন আবেগ আর মনকে বিচ্ছিন্ন করা এবং সঙ্গে-সঙ্গে আবার ও-দুটোকে যথায়থরূপ যুক্ত ক'রে প্রকাশ করা।

সে আলো চায় — আলো খোঁজে, আমাদের আলোকিত করবার জন্যে। আমাদের দৃষ্টিকে আচ্ছন্ন অন্ধকার না-ক'রে — এক বলক বিদ্যুৎপ্রবাহে রাতের বৃকে কী আছে তা দেখিয়ে দেওয়ার মতো কাজ করে। আমাদের জন্যে সে জঘন্ততম পাপের ছবি জাঁকে আমাদের পাপ থেকে মুক্ত করার মানসে। আমাদের চিন্তাকে সে নিজের দেহে ধারণ ক'রে নিয়ে যবনিকা পতনের পর যেমনটি ছিল তেমনটি ক'রে আবার ফিরিয়ে দেয়।

আমাদের জীবন আমাদের শিক্ষা দেয় — অন্তত এই কথা আমরা শুনে এনেছি চিরকাল। কিন্তু ক'জন মাহুয় নিজের জীবন থেকে সমস্ত শিক্ষা আহরণ করতে পেরেছেন? — সংখ্যায় খুবই কম। আমরা বড়জোর আমাদের জীবন থেকে

হতাশার স্তব্ধতার স্বার্থপরতার শিক্ষা পাই। তাই ধীরে নিজের জীবনকে মুক্ত ক'রে যেকোনো একটা আদর্শ, একটা ভাবনা, একটা সম্ভাবনার ইঙ্গিত দেন তাঁরা আমাদের কাছে অনেক দামী। তাই রানী স্বদর্শনার আলোর আকাজক্ষা এবং হুমুস পথে সে-আকাজক্ষার চরিতার্থতা আমাদের আশাবিহীন করে - বাস্তবকে বুঝতে সাহায্য করে, তাই রাজা অন্নদিপাটসের সত্যকে জানার আশি আমাদের এক সমালম ভয়ঙ্কর অন্ধকারের সামনে এনে ফেলেও বাস্তব সত্যকে জানবার এবং স্বীকার ক'রে নেবার সাহস এনে দেয়।

কেন ক'রে এই কঠিন কাজ অভিনেতা করে? তার কাজ, - বলা হয় - 'কমিউনিকেশন' করা। প্রকাশ এবং তা সঞ্চারিত করতে পারাই এই 'কমিউনিকেশন'। সম্পূর্ণভাবে এই শব্দটার সঠিক বিশ্লেষণ সহজ নয়। কিন্তু যদি সে-কাজটা করতেই হয় - তা হলে বলা ভাল - উচ্চারিত শব্দগুলোর মধ্যে নিহিত সত্যকে আবিষ্কার করা এবং সেই আবিষ্কৃত সত্যকে দর্শকমনে সঞ্চারিত করা। অর্থাৎ কাজটা দাঁড়াচ্ছে অভিনেতাকে 'সত্য' হয়ে উঠতে হবে এবং সেই সত্য জানাতে হবে 'সত্য'টা কী। এই সত্য আবিষ্কার এবং সত্যকে সঞ্চারিত করার কাজটা স্বাভাবিক। হুটো কাজ বিচ্ছিন্ন নয়, হাতে হাত মিলিয়েই করতে হয়। শেষ পর্যন্ত অভিনয় কাঁধটা হয়ে ওঠে একজন দাতার। অর্থাৎ অভিনয়টা দেওয়ার কাজ। সে দিতে চায়।

ছেলেবেলার বাড়ির সামনে আমবাগানে দেখতাম - রাজে নিশাচর পাখির হাত থেকে পাকা আমগুলিকে বাঁচাবার জন্যে পাহারাদার গাছের আড়ালে মাচার ওপর গাছে ঝোলানো কেরোসিন টিনে ঘণ্টা বেঁধে মাঝে-মাঝেই শব্দ করছে; পাখিগুলো পালাচ্ছে। অভিনেতার কাজ ঠিক এর উল্টোটা, সে দূরে সরিয়ে দেয় না, তাড়িয়ে দেয় না - আকর্ষণ করে। কাছে টানে। সে অন্ধকারে আড়ালে বঁলে থাকে না - সে আলোর বৃত্তে প্রকাশমান।

একজন সমোহনকারী তার অসুচরকে ঘুম পাড়ায় একটানা ইচ্ছাকৃত এক-ঘেরে শব্দের শরীর তৈরি ক'রে। সে-শব্দের কোন অর্থ নেই - সত্য নেই আলো নেই। শুধু আচ্ছন্ন করবার কল্পনা আছে। অভিনেতা তার উচ্চারিত শব্দকে কেবল যে ছন্দে স্বরের পর্দায়, ব্যাপ্তিতে বৈচিত্র্যবান ক'রে তোলে তাই নয়, সেই শব্দের মধ্যে সত্যকে আবিষ্কার ক'রে শব্দের অনাচে-কানাচে আলোকেলেতাকে অর্থহীনতার দায় থেকে মুক্ত করে। তাই অভিনেতার, ওই রানী স্বদর্শনা এবং রাজা অন্নদিপাটসের মতো চিরকাল আলো খুঁজছে, সত্যকে জানতে চেষ্টা করেছে।

















